CAHIERS DU CINÉMA

x



56 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • FÉVRIER 1956 ★ 56



Humphrey Bogart, Dewey Martin et Robert Middleton dans LA MAISON DES OTAGES (*The Desesperate Hours*), « super-policier » de William Wyler qui décidément excelle dans tous les genres puisque, après *Vacances Romaines*, éblouissante comédie, il nous donne avec *La Maison des Otages* un chef-d'œuvre de « suspense ». (PARAMOUNT).

LA TABLE DES MATIÈRES COMPLÈTE DES CAHIERS DU CINÉMA N° 1 à 50





EST PARUE

☆



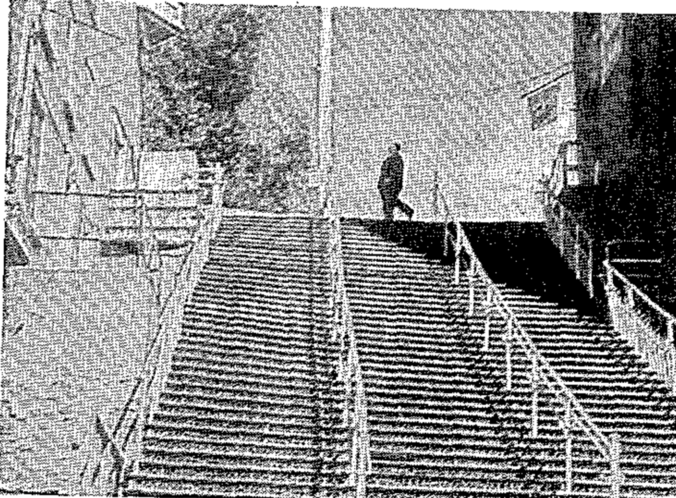
UN DOCUMENT UNIQUE

Un indispensable instrument de travail
Véritable Encyclopédie
de quatre années de cinéma



★

Classement par : Auteurs - Metteurs en scène - Cinéastes divers - Biofilmographies - Techniques nouvelles - Couleur - Sujets de film - Télévision - Livres de Cinema - Cinémas nationaux - Index des films.

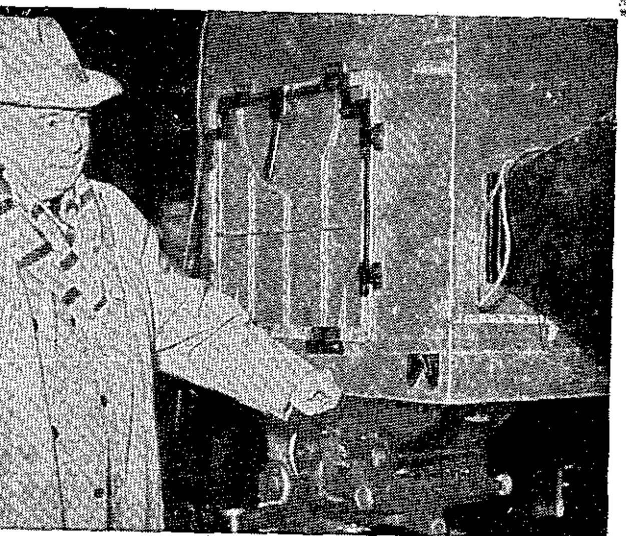


1 volume — 64 pages — format 18 × 26

Prix : 350 francs.

Pour nos abonnés : 250 francs.

En vente aux Cahiers du Cinéma
et dans les librairies spécialisées





Martine Carol dans LOLA MONTES, l'admirable film de Max Ophüls, projetté actuellement en exclusivité au « Broadway ». Nous avons publié dans notre dernier numéro deux *critiques* et le dossier de presse de ce film; dans ce numéro on trouvera, page 24, l'avis de Jacques Audiberti sur *Lola Montès* et, page 46, celui de Jacques Siclier. *Lola Montès* est une co-production Gamma-Film - Florida Film (Paris) - Gamma Film - Union Film (Munich).

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1956 — TOME X No 56

SOMMAIRE

Les Films



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant :* L. Keigel.

NOTRE COUVERTURE



NICOLE BERGER dans **Ein Mädchen aus Flandern** (Une jeune fille des Flandres) d'Helmut Kaütner d'après le roman de Carl Zuckmayer « Engele von Loewen ».

Nicole Berger qui va jouer **Till Eulenspiegel** avec Gérard Philipe, s'affirme comme une des meilleures comédiennes de sa génération.

DERNIERE NOUVELLE

Au moment de mettre sous presse nous apprenons la mort à Washington du professeur Henri Chrétien dont l'invention de l' « hypergonar » permit la réalisation du Cinémascope.

Nous apprenons également l'arrestation en Espagne de J.-A. Bardem qui était en train de tourner **Grande Rue.** Il est évident que cette opération de police s'inscrit dans les mesures de répression prises à la suite des mouvements d'étudiants mais nous ignorons encore les motifs allégués pour cette arrestation.

Ne manquez pas page 36 de prendre **LE CONSEIL DES DIX.**



Howard Hawks.

ENTRETIEN AVEC HOWARD HAWKS

par Jacques Becker
Jacques Rivette et
François Truffaut

« L'évidence est la marque du génie de Hawks », avions-nous écrit naguère. Il serait exagéré de prétendre que cette évidence l'est pour tout le monde ; et l'unanimité critique est heureusement loin d'avoir été faite sur le génie d'un des plus grands cinéastes américains : on voit assez que nous n'avons pas changé d'avis.

Il n'était pas question d'interroger Howard Hawks sur son « génie » ; aucune métaphysique dans nos questions, rien qui puisse chagriner les amateurs de clarté ou de petits faits vrais ; du moins, espérons-nous que chacun y trouvera son compte, sans omettre les « hitchcocko-hawksiens » de pure obédience.

Rendez-vous pris, nous trouvons Howard Hawks en conversation avec qui ? Jacques Becker, qui nous fait l'amitié d'en avoir pour nous. Courtoisement, l'auteur de Casque d'Or *prenait congé de celui de* Sergent York *quand nous nous récriâmes : puisque Jacques Becker était ami de Howard Hawks, l'Entretien n'en serait que plus intéressant. De plus, sa parfaite connaissance de la langue de Griffith faisait de lui mieux qu'un interprète, un précieux complice, un interviewer occasionnel, mais de choix.*

Ceci se passait quelques jours avant la sortie de La Terre des Pharaons *; c'est donc naturellement de ce film qu'il fut tout d'abord question.*

*

— C'est un film que j'ai fait pour une simple raison : le CinémaScope. Nous sommes partis d'une histoire que je préparais sur la construction d'un aéroport, en Chine, pendant

la guerre : l'armée américaine voulait construire une base aérienne ; les ingénieurs prévoyaient huit mois de travaux, on leur donna vingt mille hommes et tout fut achevé en trois semaines. Trois semaines au lieu de huit mois : vingt mille hommes, femmes et enfants, se présentèrent, portant de petits paniers sur la tête, avec lesquels ils transportèrent les pierres et construisirent ce magnifique terrain d'aviation.

J'ai dû abandonner ce projet en raison de la situation politique ; les producteurs envisagent maintenant de le tourner au Thaïland, car la Chine rouge refuse son aide. C'est alors que j'ai pensé à la construction des pyramides ; j'ai pensé que c'était le même genre d'histoire. J'aime beaucoup cette sorte de travail ; nous avons donc écrit notre script sur cette seule idée : la construction d'une pyramide. Ces entreprises, constructions d'aérodrome ou de pyramide, servent à montrer le pouvoir de l'homme, ce qu'il lui est possible de faire avec la pierre, le sable et ses mains (1).

— *Quelle fut la part de William Faulkner dans l'élaboration du scénario ?*

— Il collabora avec Harry Kurnitz à l'écriture de l'histoire et du script ; il m'a, comme toujours, énormément apporté. C'est un grand écrivain ; nous sommes de très vieux amis et travaillons facilement ensemble ; nous nous comprenons très bien l'un l'autre, et chaque fois que j'ai besoin d'une aide quelconque, je fais appel à Faulkner. Il a fait trois ou quatre scénarios pour moi, mais m'a également aidé pour beaucoup d'autres.

L'histoire de *La Terre des Pharaons* lui convenait bien à cause de sa grande imagination sur ces hommes, leurs conversations, les raisons de leur croyance en une seconde vie, comment ils en arrivaient à accomplir ces travaux pour des choses auxquelles nous croirions difficilement aujourd'hui, telles que le peu d'importance de la vie présente par rapport à la vie future, le repos dont devait être assuré le Pharaon, dans un lieu où son corps serait en sécurité...

— *Pour des siècles, ou même...*

— Pour l'éternité, pour l'éternité. Pour toutes ces raisons, Faulkner était l'homme de la situation : ces idées sont comme en affinités avec lui ; c'est cela qu'il aime, c'est pour cela qu'il est fait.

UN FILM REALISTE

— *Nous aimerions savoir comment vous avez réussi à vous transporter par l'imagination dans une époque si reculée et sur laquelle nous savons fort peu de choses.*

— Nous avons été très aidés par plusieurs historiens du Département des Antiquités en Egypte, et surtout par un Français qui vit et travaille depuis des années juste à l'endroit où nous avons tourné ; il a écrit un grand nombre de livres sur l'histoire égyptienne et habite une petite maison à l'ombre des grandes pyramides. Nous lui avons demandé, ainsi qu'à un grand nombre d'autres savants, de nous renseigner sur les us et coutumes des anciens Egyptiens ; mais probablement n'avons-nous tenu compte que des réponses qui nous plaisaient, de celles qui nous semblaient convenir le mieux à notre film. Avec les hiéroglyphes et les dessins, il est possible de reconstituer meubles et costumes, et même une grande partie du rituel pharaonique : on sait quels étaient les uniformes des soldats, quels instruments de musique étaient utilisés, de quelle vaisselle ils se servaient. Quant à l'architecture, Trauner a fait un grand travail : c'est sans doute un des plus grands décorateurs du monde. J'ai d'ailleurs vu d'autres films qui tentèrent d'utiliser l'architecture égyptienne et n'eurent guère à se vanter du résultat. C'est pourquoi nous avons tenu à concrétiser l'idée visuelle qu'en avait Trauner.

— *Cet égyptologue français a-t-il vu les rushes ?*

---

(1) The buildings use to show manpower, to show what is possible for men to do, you know, with blocks and sand and their hands.

— Je crois qu'il en a vu une partie, oui. Il était fort intéressé par certaines des méthodes que nous avons inventées pour soulever, abaisser ou transporter les blocs de pierre. Nos idées lui plaisaient beaucoup ; selon lui, il est fort possible que les Egyptiens aient effectivement procédé de cette façon. Par exemple, nous sommes tombés d'accord sur le fait qu'ils *avaient* probablement construit une grande rampe grâce à laquelle ils avaient placé les pierres du sommet, et qu'ils avaient ensuite détruit la rampe, parce qu'*il le fallait*.

Mais nous avons inventé la méthode pour soulever les pierres du sol, et les mettre sur le bateau ; nous avons *surtout inventé* le moyen de sceller la pyramide après sa construction : ceci passionnait les savants, car nous avons employé un procédé hydraulique, donc assez moderne, mais en utilisant le sable plutôt que l'eau ou l'huile. Il y a ainsi une scène dans laquelle une grande pierre est *supportée* par d'énormes piliers de bois ; chaque pilier s'enfonce dans un trou, chaque trou est rempli de sable : pour que le bloc de rocher vienne prendre sa place, il suffit de briser une petite coque ; le sable s'échappe, la pierre descend lentement ; cette méthode est d'ailleurs *vraisemblable* pour l'époque : nous ne savons pas.

— Vous avez donc essayé de faire un film réaliste ?

— Aussi réaliste que possible : mais cela ne nous a, par exemple, pas empêché d'utiliser des chameaux, alors qu'il y en avait fort peu en Egypte à cette époque : les historiens ne sont d'ailleurs pas d'accord sur la date de leur apparition ; cependant ils nous ont paru faire partie intégrante de l'Egypte. Il y a d'ailleurs beaucoup de choses que l'on ne peut que deviner : c'est ainsi que nous pensons que les ouvriers commencèrent le travail comme hommes libres, puis furent peu à peu réduits en *esclavage*, pour l'excellente raison que cent mille hommes travaillèrent pendant trente ans et qu'il fallut drainer tout le pays ; toute autre activité cessa. Après quelques années, l'exaltation s'éteignit et l'enthousiasme fit place à une sorte de rage collective : voilà notre idée ; il y a *dans le film* quelques scènes sur cette idée, c'est une partie indivisible de l'histoire.

— Vous n'aimez pas, d'ordinaire, les histoires qui se déroulent sur un long laps de temps, et la notion de continuité joue un grand rôle dans presque tous vos films. N'avez-vous pas été ennuyé par le fait que l'histoire s'étendait sur trente années ?

— Ennuyé, non, mais handicapé. Il était en effet difficile de construire une histoire qui durerait trente années tout en maintenant une continuité acceptable.

TOUT DANS LE CHAMP

— Quelles conclusions tirez-vous de votre expérience du CinémaScope ?

— Nous avons passé toute notre vie à apprendre comment obliger le public à concentrer son attention sur une seule chose. Maintenant, nous avons quelque chose qui fait exactement le contraire, et cela ne me plaît pas beaucoup. J'aime ce procédé pour un film comme *La Terre des Pharaons*, où l'on peut en profiter pour montrer beaucoup de choses, mais je ne l'aime guère pour les histoires habituelles. Ce n'est d'ailleurs pas difficile, c'est même plus facile : vous n'avez plus à vous inquiéter de quoi que ce soit, vous avez tout dans le champ. Je trouve que c'est un peu grossier.

Avant tout, un film vaut ce que vaut l'histoire qu'il raconte. A partir du moment où vous utilisez le CinémaScope, vous ne pouvez plus monter rapidement, vous perdez donc un moyen d'excitation, un moyen d'augmenter la tension dramatique d'une scène. Vous ne pouvez plus conserver le même tempo : c'est une erreur de monter vite en CinémaScope parce que le personnage saute sans cesse d'ici à là ; c'est invisible. Il faut donc procéder très différemment. Ce que vous perdez sur le plan dramatique, vous le gagnez sur le plan visuel : le résultat est plaisant à l'œil. Il faut vous décider pour ce qui vous semble le meilleur. Avez-vous vu un film intitulé *Tall Men*, avec Gable ?

— Non, pas encore.

— Mon frère l'a produit ; c'est *Red River*, mais en couleurs et en CinémaScope : et c'est très agréable à regarder. Ce n'est pas un grand film, c'est un bon film. Cela me fait regretter de ne pas avoir eu le CinémaScope quand j'ai fait *Red River*. Mais j'avais fait des essais d'anamorphose dès 1926, avec John Ford, et cela ne nous avait guère plu : je pense toujours que l'artiste qui peignait un tableau d'une certaine manière doit, en changeant la manière, peindre un autre tableau.



Howard Hawks dirigeant *La Terre des Pharaons.*

— *Et* Africa ?

— Il nous faut pour ce film des caméras portatives, nous devrons filmer certaines scènes en tenant la caméra à la main ; le CinémaScope serait trop difficile.

— *C'est votre prochain film ?*

— Eh bien, je ne sais pas. On peut le tourner, le scénario est terminé, mais je ferai peut-être un autre film avant ; nous ne descendrons pas en Afrique avant septembre prochain.

— *Pouvez-vous nous parler un peu de cet autre film ?*

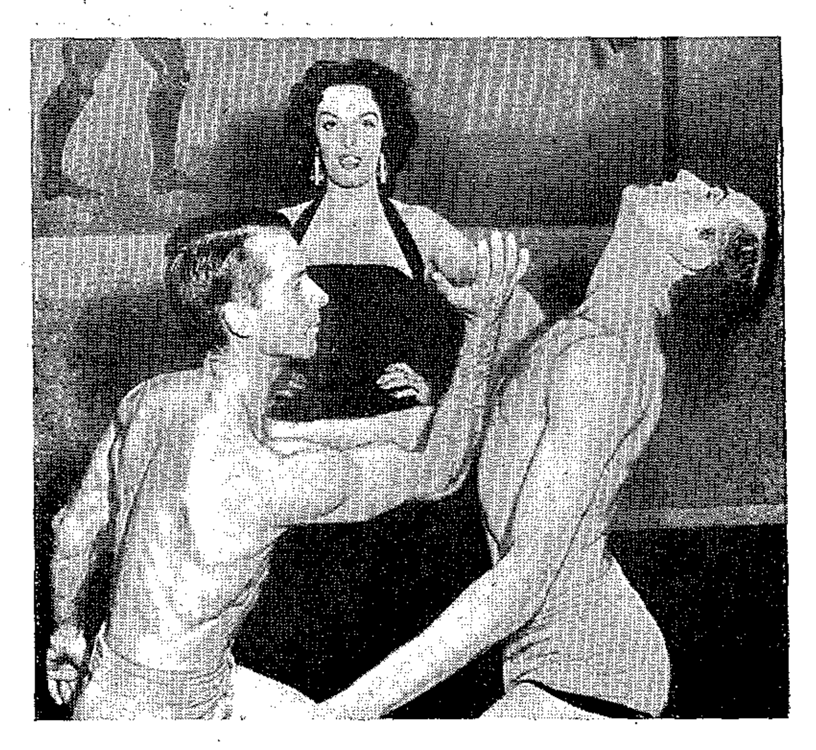
— C'est difficile, nous commençons seulement à y travailler. Je ne peux pas vous en dire grand-chose, parce que nous n'avons pas même décidé toutes les grandes lignes. Je ne sais pas encore quelle forme il va prendre, je ne sais même pas quel genre de film ce sera. Le point de départ en est un incident vrai, dont j'ai entendu parler, mais cela peut ne jamais devenir un film ; cela dépend.

L'HOMME EN DANGER

— *Tous vos films sont fondés sur des événements qui tendent à montrer l'homme en action, son effort et sa lutte. Même si l'on considère la grande variété de votre production, on peut retrouver cela dans presque tous vos films. Pensez-vous que ce soit exact ?*

— Cela doit être vrai, mais je n'en suis pas réellement conscient. Je décide de faire un film lorsque le sujet m'intéresse : cela peut être sur les courses automobiles ou sur l'aviation, cela peut être un western ou une comédie, mais le meilleur drame est pour moi celui qui prend pour sujet l'homme en danger. Il n'y a d'action que quand il y a danger ; et si vous parvenez à l'action réelle, du même coup il y a danger : rester en vie ou mourir, c'est le plus grand drame que nous ayons (2). J'ai donc probablement choisi cette direction

(2) Every time you get real action, then you have danger ; and the question you are living or not living is probably the biggest drama that we have.



Jane Russell dans *Les Hommes préfèrent les blondes* (1953).

parce que j'en suis peu à peu arrivé à penser que c'est cela qui importe. Il est très facile de faire un film en sachant que le public l'aimera, mais cela ne vaut rien. Ce qu'il faut faire, ce que l'on doit faire, c'est essayer de deviner ce que le public va aimer. Je ne pense pas que méritent le nom de producteurs ces gens qui font un film semblable à celui qui vient d'obtenir un gros succès, vous saisissez ? (3)

— *Oui, trop de films n'existent que par rapport à d'autres.*

— C'est cela. Nous avons fait *Scarface* parce que la violence de cette époque particulière était intéressante ; et le film vit encore, car il n'a pas cessé d'être copié. Il était d'ailleurs difficile après *Scarface* de faire quoi que ce soit que nous n'ayons fait dans ce film : il n'y avait pas un meurtre, il y en avait quinze, empilés l'un sur l'autre. Les gens disaient : « Vous êtes fou de faire cela », et je répondais : « Non, c'est l'histoire : la violence fait l'histoire. » Aussi, pratiquement, tous les films de gangsters qui suivirent n'ont fait qu'utiliser le matériau de celui-ci.

De même, quand j'ai fait *Red River*, j'ai pensé que l'on pouvait faire un western adulte, pour grandes personnes, et non pas un de ces quelconques « cow-boys »... Et à ce moment, ils se mirent tous à faire des westerns « intelligents ». Et un film comme *Twentieth Century*... Avez-vous vu *Twentieth Century* ?

— *Hélas non !*

— C'était vraiment la première fois... Auparavant, il y avait toujours dans les films le secours d'un second rôle comique : un acteur uniquement chargé d'être drôle. Dans *Twentieth Century*, pour la première fois, c'étaient le principal acteur et la principale actrice qui

(3) I don't think that these people are producers ; they make a picture because somebody makes a picture that is successfull, so they make one like it, you know ?

faisaient des astuces et jouaient réellement la comédie. Je veux dire que notre amusement provenait directement de John Barrymore et de Carole Lombard (4), ce qui était sans doute en avance de deux ou trois ans sur son époque.

— *Nous pensons précisément qu'un film comme* Monkey Business *renouvelait la comédie américaine, et était sans doute plus ambitieux qu'il n'en avait l'air...*

— Oh, probablement, oui! A cause du thème général : le rire naît des interdictions qui pèsent sur chacun de nous et sont ici brusquement supprimées par le rajeunissement ; c'était une très bonne histoire. Peut-être l'avons-nous poussée un peu trop loin pour le public : de ce point de vue, c'est un film moins amusant que *Male war bride* ou *Bringing up Baby* : le film allait trop loin, devenait trop extraordinaire et plus assez drôle ; ceci est mon opinion.

— *Et* Gentlemen prefer blondes ?

— Oh ! ce n'était qu'une plaisanterie (5). Dans les autres films, vous avez deux hommes qui sortent et essaient de trouver quelques jolies filles pour s'amuser. Nous avons imaginé le contraire et pris deux filles qui sortent et se trouvent quelques hommes pour s'amuser : histoire parfaitement moderne ; cela m'a beaucoup plu ; c'était drôle. Les deux filles, Jane Russell et Marilyn Monroe, étaient tellement bien ensemble que, chaque fois que je ne savais quelle scène inventer, je les faisais juste marcher de long en large, et les gens ont adoré cela : ils ne se lassent pas de voir marcher ces deux jolies filles. Je construisis un escalier qu'elles puissent descendre et monter, et comme elles sont bien faites... — Ce genre de film vous permet de bien dormir la nuit, vous n'avez aucun souci ; cinq ou six semaines suffisent pour tourner les numéros musicaux, les danses et tout le reste.

UN NUAGE PASSE...

— *Quelle période de travail préférez-vous? Scénario, tournage, montage ?*

— J'ai horreur du montage.

— *Mais vous faites le montage de vos films ?*

— Oh, oui ! en même temps que je tourne, si possible. — Quand je débutais dans le métier, les producteurs avaient tous peur que je fasse un film trop court parce que je ne leur donnais pas assez de pellicule pour le montage. Et j'ai dit : « Je ne veux pas que vous fassiez le montage ; je veux le faire moi-même ; et si ça ne vous plaît pas, tant pis. » Il n'empêche que monter est un pensum, surtout si l'on n'a pas fait un bon travail ; ce sont toujours les films où j'ai fait le plus mauvais travail qui sont les plus difficiles à monter ; si j'ai fait du bon travail, cela va tout seul. J'ai horreur du montage, parce que je suis obligé de revoir attentivement mon travail et je me dis : « C'est bien mauvais, ça, et ça aussi... »

Le travail difficile est la préparation : trouver l'histoire, décider la façon de la raconter, quoi montrer et quoi ne pas montrer. Une fois que vous commencez le tournage, c'est un plaisir : vous voyez le film sous son meilleur jour, développez certains détails, améliorez l'ensemble. Je ne suis pas le script scrupuleusement ; dès que je vois une chance de faire une chose intéressante, je le change complètement en cours de route. C'est pourquoi j'aime le tournage, comme j'aime le travail sur le scénario. Quelques-uns de mes meilleurs films ont été écrits dans un temps très court : Scarface ne prit que onze jours pour écrire l'histoire et le scénario.

— *Y compris les dialogues ?*

— Tout ; le tout en onze jours. Je le sais parce que je payais les scénaristes qui travaillaient avec moi à la journée.

— *Qui vous donna le matériau, les faits de base ?*

— Les faits vinrent de plusieurs reporters de Chicago, ainsi que d'un grand nombre de livres et de collections de journaux. La rédaction était faite par Ben Hecht ; il ne fit aucune recherche, il n'avait qu'à me demander : « J'ai besoin de telle ou telle chose », et je lui racon-

---

(4) I mean we got the fun out of John Barrymore and Carole Lombard.

(5) Oh, that was just... fun !

tais aussitôt *quelque fait, car j'avais* beaucoup lu sur ce sujet. Par exemple, je ne sais si vous vous rappelez George Raft faisant sauter un « nickel » dans sa main ? Il y avait effectivement un grand nombre de meurtres à Chicago, où, en marque d'irrespect, l'assassin mettait une pièce de cinq cents dans la main du cadavre ; le personnage de Raft étant celui d'un assassin, il a toujours une pièce dans la main.

Nous avons aussi beaucoup utilisé un autre petit fait : les journaux qui publient les photos d'un meurtre indiquent tous : « X marque l'emplacement du cadavre » ; nous avons ainsi fait quinze ou vingt scènes sur l'X, en disséminant un peu partout toutes sortes de moyens d'utiliser un X quand il y a meurtre : enseigne de pompes funèbres, etc...

— *Chaque fois que quelqu'un est tué, il y a un X ?*

— Oui, X.

— *Y avait-il un rapport avec la cicatrice sur le visage de Muni ?*

— Oui ; quand on part sur une telle piste, pourquoi ne pas aller toujours jusqu'au bout ? Nous avons beaucoup travaillé sur le X, vous savez ? Il y a beaucoup de scènes là-dessus. Rappelez-vous celle où Boris Karloff joue au « bowling » ; lorsqu'il reste des quilles debout on inscrit un certain signe au tableau noir, et un X lorsque toutes les quilles tombent. On voyait donc Karloff lancer la boule, puis la dernière quille tourner sur elle-même, alors la mitraillette tirait et la quille tombait ; il fallait donc marquer un X au tableau noir.

A un autre moment, des soudeurs travaillaient sur la chaussée ; il y avait un trépied à côté d'eux, si bien que la lumière faisait un X sur la porte d'où sortait l'homme qui allait être tué; ou encore, un homme lisait un journal sur lequel était imprimé en grosses lettres : « EXTRA »; les balles de mitraillette traversaient le journal et il s'écroulait. On avait d'ailleurs offert dans l'équipe une prime de dix ou vingt dollars à qui trouverait un moyen d'utiliser un X.

— *Et le nuage de Red River, était-il « voulu » ou accidentel ?* (6)

---

(6) Dans *Red River*, John Wayne, lorsqu'il vient de tuer quelqu'un, ne manque jamais de l'enterrer et de lire une prière sur sa tombe. A un de ces moments, un nuage vient assombrir une colline à l'arrière-plan, son passage correspondant très précisément au temps qu'a duré la prière. Avec les X de *Scarface*, voilà le genre de remarques dont on nous dit : « Vous voyez dans les films des choses que l'auteur n'y a pas mises, qui sont là par hasard en admettant même qu'elles y soient. »



Paul Muni dans *Scarface* (1932).



Henry Gordon et Paul Muni dans *Scarface* (1932).

— Nous l'avons vu venir ; nous avons dit : « Dépêchons-nous, peut-être passera-t-il juste au bon moment » ; le nuage vint et fit cette grande ombre sur la colline : nous avions tourné notre scène. Ce fut un coup de chance. D'habitude on dit : « Dépêchons-nous de tourner avant que le nuage arrive. » Nous avons fait le contraire ; la situation s'y prêtait.

C'EST EPOUVANTABLE

— Vous êtes producteur de La Chose *sans en signer la mise en scène ; mais vous l'avez sans doute supervisée de fort près ?*

— Oh oui ! La mise en scène était faite par mon monteur, mais j'étais sur le plateau pour la mise en place de toutes les scènes importantes : c'était un travail très agréable. Nous avons écrit le scénario en quatre jours et demi ; j'avais lu l'histoire en Allemagne, à Heidelberg, où nous tournions *Male War Bride ;* nous n'en avons d'ailleurs utilisé que quatre pages ; j'ai acheté les droits et j'ai pris deux très bons scénaristes. Cette histoire m'intéressait parce que je pensais que c'était une histoire adulte.

— Les critiques ont beaucoup épilogué sur les grandes différences qui existent entre le récit d'Hemingway To have and have not *et le film que vous en avez tiré. Pourquoi l'avez-vous ainsi modifié ?*

— Hemingway est un de mes très bons amis ; nous chassons et pêchons ensemble. J'essayais de le persuader d'écrire pour le cinéma et il me dit : « Je peux être bon écrivain dans un livre mais je ne sais pas si je pourrais l'être dans un film. » Je lui répondis que je pouvais prendre sa pire histoire et en faire un film. — « Quelle est ma pire histoire ? — *To have and have not.*



La chose d'un autre monde (1951).

c'est épouvantable. — Eh bien, me dit-il, j'avais besoin d'argent, je l'ai écrit d'une seule traite. Tu ne peux pas en tirer un film. — Nous pourrions essayer. » Et *tout en pêchant* et chassant, nous avons commencé à en parler. Nous avons donc décidé que le meilleur moyen de raconter l'histoire n'était pas de montrer comment le héros vieillissait, mais comment il avait rencontré la fille, en somme toutes les choses que Hemingway *n'avait pas dites* et qui s'étaient passées avant le début du roman. Après quatre ou cinq jours de discussion, nous sommes rentrés et avons écrit le scénario tel qu'il a été tourné. Et il restait assez de matière pour faire un autre film, qui fut très bon (7).

L'AMPUTATION DE MON DOIGT

— *Votre œuvre se divise également en films d'aventures* et en *comédies. Les premiers nous semblent optimistes et les seconds pessimistes mais il y a toujours un enseignement à tirer de vos comédies et vos films d'aventures contiennent une grande part de drôlerie. Est-ce la fusion des genres à l'intérieur d'un sujet qui vous préoccupe ou « l'éclatement » des genres ?*

— Peut-être puis-je répondre de cette façon. La vie est très simple ; je veux dire que vous sortez, prenez votre voiture, etc... ; tant de choses sont faites mécaniquement que la vie devient une routine. *Pourtant, il n'est personne* au monde qui n'aimerait s'évader des circonstances habituelles. En choisissant une histoire d'aventures, vous voyez de quelle façon se comportent les

(7) *The breaking point*, de Michael Curtiz.

gens dans une situation dangereuse, comment ils réagissent face à la mort, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent. J'aime cette scène de *Seuls les anges ont des ailes* où un homme doit dire à son meilleur ami qu'il a le cou brisé ; et celui-ci lui dit : « Je me sens drôle. » Il dit : « Ton cou est brisé. » C'est simple. Et l'ami répond : « Je ne sais pas... Je me suis toujours demandé comment je mourrais si je savais que j'allais mourir. Je préférerais que tu sortes. » Il sort donc, et reste sous la pluie, et laisse l'homme mourir seul. Je connaissais cela par expérience personnelle. Il était donc intéressant de le faire ; et il était intéressant pour le public de le voir, parce que les spectateurs voient comment des hommes comme eux réagissent à la violence.

Mais une comédie, c'est exactement la même chose qu'un récit d'aventures, c'est simplement la réaction humoristique au fait d'être mis dans une situation embarrassante ; et j'aime donc faire les deux. Par contre, je ne me soucie nullement de ce genre de problèmes où quelqu'un se marie d'abord avec telle personne, et ainsi de suite... oh ! cela ne fait que m'ennuyer, vous savez ! De temps à autre, je lis un fort bon livre sur ces sujets, ou je vois une bonne pièce ; c'est parfait. Mais pour moi, un film, *motion picture*, est avant tout *motion*, mouvement : c'est pour cette raison que j'aime le cinéma, c'est pour cela que je le préfère au théâtre. Et le récit d'aventures comme la comédie sont réellement une seule et même chose ; la seule différence est que d'un côté vous essayez de dégager des réactions du héros leur aspect comique, et de l'autre côté leur aspect dramatique. Et parfois vous pouvez même un peu mélanger les deux : les films sérieux que je fais ont généralement une part de comédie. Vous avez vu *Big Sky* ? Rappelez-vous la scène où l'on coupe le doigt de Kirk Douglas ; c'était vraiment drôle. Je voulais déjà faire cela dans *Red River* et John Wayne me scruta du regard : « Vous voulez dire que vous allez faire une scène de comédie de l'amputation de mon doigt ? Vous êtes fou. » Je lui dis : « Fort bien, nous ne le ferons pas ; je le ferai dans mon prochain film. » Quand il le vit, il me téléphona le soir même : « La prochaine fois que vous voudrez faire quoi que ce soit, je ne dirai pas un mot. Vous irez de l'avant et ferez ce que vous voudrez. »

Il est possible de faire de telles scènes même dans des moments très tragiques. Je disais à un Espagnol que je pensais faire un *Don Quichotte* avec Cary Grant et Cantinflas : « Mais, me dit-il, cela va être une comédie ? » Et je lui dis : « Bien sûr. — Mais *Don Quichotte* est une tragédie ! — Bon, racontez-moi l'histoire de *Don Quichotte*. » Et quand il eut terminé : « Vous venez exactement de me raconter l'histoire de trois des meilleurs films de Chaplin. » Il me regarda : « Vous avez raison. Allez-y, faites-en une comédie. » Et c'est effectivement très pro-



Humphrey Bogart dans *Le Grand Sommeil* (1946).

che : la seule différence est une différence de point de vue. Je ne sais si cela répond à votre question ?

— *Tout à fait...*

— Vous connaissez l'histoire d'*African Queen* ? On a essayé de me faire faire ce film. J'ai lu le roman, et je ne sais si j'avais la gueule de bois ou si je n'étais pas en forme, mais je ne l'ai pas trouvé bon du tout. A mon avis, ils ne s'en sont sortis que parce qu'ils en ont fait une comédie ; ils ont pris une situation très sérieuse et l'ont traitée de façon loufoque ; cela m'a assez plu, il y avait quelques passages un peu idiots, mais cela m'a plu quand même.

JE N'AIME PAS LE SUICIDE

Je n'avais pas du tout pensé à en faire une comédie ; et pourtant, d'habitude, quand on me raconte une histoire, je commence toujours par en faire une comédie, et c'est seulement en second ressort que j'en fais un drame. — Rappelez-vous cette histoire de l'homme qui veut se suicider et reste immobile sur le rebord de la fenêtre : *Quatorze heures*... Ils voulaient que je le fasse ; j'ai dit : « Non. — Pourquoi ? me dirent-ils. C'est une grande histoire. — Je n'aime pas le suicide. — Vous voulez dire que vous ne voulez pas le faire uniquement à cause de cela ? — C'est une très bonne raison ; je n'aime pas les suicides. » Quand le film fut terminé, ils voulurent me le montrer avant la sortie ; et j'ai dit : « Je ne l'aime toujours pas. » Henry Hathaway est un de mes bons amis ; il était là et je lui dis : « Je ne l'aime pas, je ne l'aime pas. » Et puis ils l'ont sorti, et le public ne l'aima pas du tout. Personne ne voulut le voir. Alors Zanuck me dit : « Je regrette de ne pas vous avoir écouté. » Et je répondis : « Je l'aurais peut-être fait, mais pas de la même façon ; j'aurais aimé le faire si cela avait été Cary Grant dans la chambre à coucher d'une dame dont le mari rentre à l'improviste, et il doit sortir sur le rebord de la fenêtre et prétendre qu'il va se suicider. — Oh, me dit Zanuck, voulez-vous commencer demain ? — Non. — Pourquoi n'avez-vous pas dit cela plus tôt ? — Eh bien, j'ai pensé que pour une fois j'allais vous laisser faire ; peut-être vous préviendrai-je la prochaine fois. »

— *Vous ne vous intéressez pas aux êtres anormaux ?*

— Je peux parfois être intéressé par la rencontre d'une personne normale et d'une personne anormale. Presque tous mes caprices, mes manies (comme de jouer avec mon porte-clefs pendant que je vous parle), j'aime à penser que ce sont choses anormales. — Voir la différence entre les modes de pensée donne toujours de bonnes scènes (8), mais raconter tout du long l'histoire d'un cinglé, ce n'est pas facile...

CESAR ET LUCRECE

D'ailleurs, je n'aime pas les situations théoriques. J'aime les histoires du genre d'un scénario que j'ai fait (j'ai aussi fait la moitié du film) ; vous vous rappelez *Viva Villa* ? C'était intéressant, de la même manière que *Scarface*, parce que ces hommes, vous savez, ces hommes-là sont bizarres... Et nous avons écrit un grand nombre de scènes de *Viva Villa* uniquement basées sur le fait qu'il était bizarre.

Quelquefois d'ailleurs, vous découvrez des parentés, comme celle dont est sortie tout le scénario de *Scarface*. J'avais demandé à Ben Hecht de l'écrire, et il me dit : « Vous voulez vraiment faire un film de gangsters ? » Et je lui dis : « Oui, parce que j'ai une idée... c'est que Capone est César Borgia, et sa sœur Lucrèce Borgia. — Nous commençons demain », me dit-il. Et quand nous avons précisé les rapports de Capone et de sa sœur, nous avons constamment eu à l'esprit les rapports de César et Lucrèce, leur amour réciproque ; nous avons écrit toutes nos scènes avec cette idée en tête ; et nous avons presque eu des ennuis avec les censeurs. Mais tous les gens intelligents se rendirent compte qu'il y avait dans ces scènes quelque chose

(8) See the difference in the way of thinking always makes good scenes.



Sergent York (1941).

d'inhabituel, de ces choses que l'on ne peut traiter en clair, mais qui rendent vos scènes meilleures si vous parvenez à faire quelque chose de ce genre.

Pancho Villa avait également un esprit très tortueux, ce qui le rendait intéressant ; mais ces sujets sont plutôt rares. Fox a essayé de tourner *Zapata* ; mais ils en ont fait un horrible gâchis; car Zapata est le pire tueur qu'ils aient jamais eu dans ce pays, un pur et simple meurtrier ; s'ils avaient fait la véritable histoire, cela aurait été intéressant. Mais ils n'ont pas osé et ils en ont fait un Père Noël, chevauchant de gauche et de droite en portant des cadeaux pour les pauvres péons. Ce n'était pas cela du tout ; je le sais bien, car j'ai pris quelques aventures de Zapata pour les mettre dans *Pancho Villa.*

— *Somme toute, vous êtes guidé dans votre travail par la volonté de réagir contre ce qui se fait autour de vous...*

— Exactement. J'ai déjà dit qu'il est facile, quand on voit les gens se précipiter pour voir un film, d'en faire aussitôt un semblable. Ce qui est amusant, c'est de faire quelque chose en espérant qu'ils se précipiteront, d'essayer de deviner à l'avance, en somme d'être le premier. C'est ainsi qu'ayant pensé que le parlant ralentissait le rythme des films, je tournai un film appelé *His girl Friday* où je fis parler tous les acteurs très vite, et souvent en même temps que parlait une autre personne ; et cela plut au public. D'ailleurs, le tempo de *Scarface* était déjà bien plus rapide que le tempo habituel ; je travaille d'habitude avec un tempo plus rapide que celui qu'emploient la plupart des metteurs en scène ; je travaille ainsi parce que je préfère de beaucoup ce que l'on voit alors sur l'écran : cela semble plus naturel, n'a plus l'air d'être forcé... — Personnellement, je parle lentement, parce que j'en ai l'habitude : mais dans la vie, les gens parlent, parlent, et ne savent même pas attendre que les autres personnes aient fini

de parler. Aussi, chaque fois qu'une scène ne semble pas très bonne, plus rapide vous pouvez la faire, meilleure elle sera sur l'écran.

Cela vous permet également de ralentir le rythme quand vous voulez souligner quelque chose ; dans le découpage, c'est exactement la même chose : quand vous faites une scène à deux personnages, n'utilisez pas toujours le gros plan ; quand vous l'utilisez rarement, le public tombe aussitôt en arrêt et se dit : « Attention, il veut que nous remarquions cette chose. » J'ai horreur des films qui, sans aucune raison, sont entièrement faits de gros plans ; je ne les aime pas. Je ne veux pas dire que cela ne puisse pas donner de bons résultats, mais c'est une méthode de travail que je n'aime pas.

A HAUTEUR D'ŒIL

— *Avez-vous été influencé par certains cinéastes ?*

— A mes débuts, je fus très impressionné par *L'Aurore*, de Murnau, particulièrement à cause des mouvements d'appareil. J'ai d'ailleurs fait un film de cette façon, *Paid to love*, avec un grand nombre d'effets de caméra ; mais je n'en ai fait qu'un, et depuis cette époque, je n'ai plus jamais employé aucune astuce. J'essaie de raconter mon histoire exactement comme vous la verrez, de la façon la plus simple, en plaçant la caméra à hauteur d'œil. Comme j'avais fait *Paid to love* à une époque où le public était très facile à impressionner, le résultat était efficace, donc bon. Mais je ne crois pas que l'avenir soit dans cette direction. Les autres metteurs en scène qui m'ont impressionné sont John Ford, Lubitsch et Leo Mc Carey ; voilà les hommes qui, à mon avis, ont été les meilleurs.

— *Que pensez-vous des jeunes cinéastes, Nicholas Ray par exemple ?*

— J'ai vu quelques-uns de ses films ; je les trouve très prometteurs ; mais il est délicat de me demander d'en juger : c'est un de ces metteurs en scène dont on se dit : « J'irai voir tout ce qu'il fait, parce que c'est un bon conteur d'histoires. » — Mais les temps actuels sont assez durs à Hollywood pour un jeune metteur en scène : il n'a pas le matériel voulu, il n'a pas la liberté dont nous autres, vieux cinéastes, disposons ; la seule raison qui nous permette de faire de bons films est la liberté qu'on nous donne. Mais ce genre de films que l'on confie à un jeune metteur en scène, doit être tourné en vingt-huit jours ; il doit tourner sur tel plateau, terminer ce soir à telle heure : c'est dur.

Cependant, plus son film aura de succès, plus il aura de chance d'en faire de bons, parce qu'à ce moment on ne discutera plus avec lui et on lui donnera ce qu'il demande.

Cela ne devrait pas être difficile pour moi de faire de bons films, puisque quand je demande quelque chose, je l'obtiens aussitôt. Mais c'est beaucoup plus difficile pour les jeunes : les films coûtant cher, on leur impose des « producers » ; celui-ci peut voir les choses d'une façon quand le metteur en scène les voit de la façon contraire ; si c'est un jeune metteur en scène, on choisit la façon de voir du producer. Pour moi, je n'ai pas l'habitude de travailler avec des producers ; à l'occasion, quand un producer me propose une histoire qui me plaît, et que nous sommes d'accord sur la manière de la tourner, je vais de l'avant et fais le film comme si j'étais mon propre producer.

LE PREMIER FILM PARLANT

— *Quel serait votre film idéal, celui que vous feriez uniquement pour vous-même ?*

— Je n'ai pas envie de faire un film pour mon propre plaisir ; pour une très simple raison : je veux que le public y aille et le voie. Je n'ai jamais vu de film si bon que le public ne veuille pas le voir. Non. J'ai entendu dire : « Ce film est tellement bon que le public n'a pas envie d'y aller. » Je n'y crois pas. — J'aime faire des comédies parce que j'aime aller dans la salle et entendre les gens rire ; et plus ils rient, mieux je me sens. Je n'ai pas envie de faire des films pour ma seule distraction, mais j'ai découvert que ce qui me plaît, plaît aussi à la plupart des gens ; je n'ai donc qu'à me laisser aller à faire ce qui m'intéresse.

Je pense actuellement à un sujet de film : pour les quatre cinquièmes, il n'y a qu'une fille sur l'écran, aucun autre personnage ; c'est l'histoire d'une fille qui attend un bébé, qui est perdue, coupée du monde par des avalanches et la fonte des glaces, et doit accoucher seule, survivre et prendre soin de son enfant, pendant trois mois, jusqu'à ce qu'on la retrouve. C'est une histoire vraie et je crois qu'il sera amusant de bâtir un scénario à partir de celle-ci. Si l'histoire prend forme, nous la ferons. Cela sera assez inhabituel ; tout dépend de la façon dont se présentera le scénario.

— *Vous travaillez toujours vous-même sur vos scénarios ?*

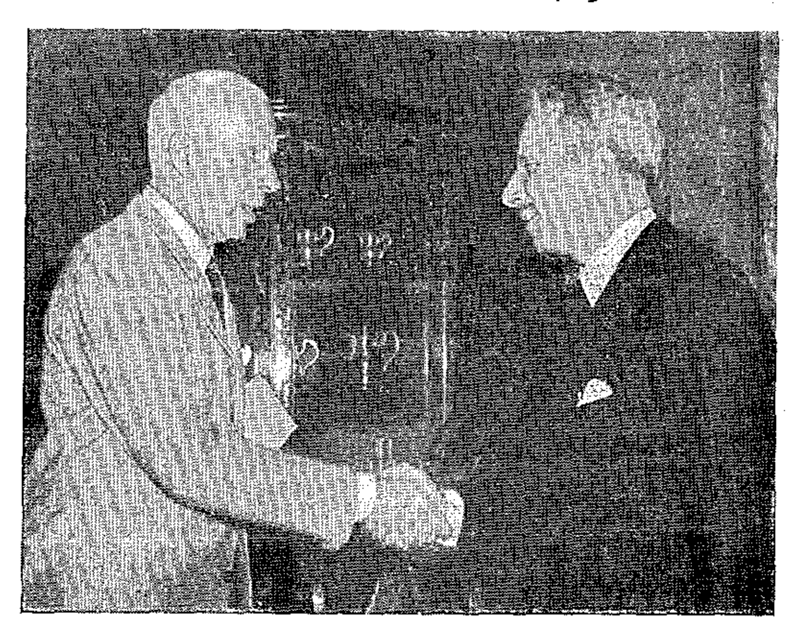
— Depuis mes débuts et pour tous mes films.

— *Si vous deviez choisir trois ou quatre de vos films pour les conserver, lesquels seraient-ce ?*

— Pour des raisons sentimentales, le premier film parlant, *Dawn Patrol*, puis *Scarface* et probablement *Twentieth Century* ; mais... il y en a beaucoup d'autres que j'aimerais sauver. — *Dawn Patrol* était très intéressant, parce que c'était le premier film parlant, enfin, pour moi : je n'avais pas travaillé depuis le début du parlant, parce qu'on ne savait pas si je m'y connaissais en dialogues, je n'avais jamais été sur un plateau de théâtre, ni dans les coulisses. J'ai écrit moi-même à peu près tout le scénario, et pendant le tournage, tout le monde n'arrêtait pas de me dire : « Ce n'est pas un bon dialogue, ce n'est pas dramatique ; tout est affadi. Tout ce que vous faites va dans le sens de l'affadissement. » On n'aimait pas le film parce que les personnages ne pleuraient pas, ne criaient pas. Quand le montage fut terminé, nous ne fîmes même pas de « première », tellement ils avaient peu confiance ! Ils se contentèrent de le sortir discrètement, et ce fut le plus grand film de cette année-là ; et ils prirent l'habitude de le projeter aux autres cinéastes en leur disant : « Voilà ce que c'est, un bon dialogue ! »

(Propos recueillis au magnétophone
par Jacques Becker, Jacques Rivette et François Truffaut.)

Voir la filmographie complète d'Howard Hawks, page... 49



Jacques Becker : « Au revoir Monsieur Hawks ».



Luis Bunuel et Emmanuel Robles pendant le tournage de *Cela s'appelle l'aurore.*

A MEXICO AVEC BUNUEL

par Emmanuel Roblès

CONTRAIREMENT à tant de villes du Nouveau Monde, souvent frustes et sans grâce dans leur « quadrillage » monotone, Mexico est une capitale aux multiples visages. Aux vieux quartiers, riches d'églises baroques et d'anciens palais, succèdent presque sans transition, les grandes avenues commerçantes hérissées de gratte-ciel et les zones résidentielles ultra-modernes. Le long de Saint-Jean-de-Latran on croisera parmi les élégantes un portefaix indien qui trottine, son fardeau maintenu sur l'échine par une lanière passée autour du front, exactement à la manière de ses ancêtres de la somptueuse Tenochtitlan. Et sur le Paseo de la Reforma (les Champs-Elysées de l'endroit) il arrive qu'on rencontre dans le flot des étincelantes voitures américaines, un cavalier en costume de « charro », pantalon collant, veste courte, large chapeau orné d'argent. Les gigantesques volcans sont là, tout près, imposants, collés au ciel,

avec leur épaisse collerette de neige, et l'air est caressant comme au printemps en Ile-de-France. Ville de violence et en même temps de tendresse. La moindre querelle peut prendre un tour tragique dans une de ces « cantinas » interdites aux enfants, aux femmes et aux militaires en uniforme, où des « mariachis » chantent en chœur des airs énamourés.

C'est à Mexico que Bunuel s'est fixé depuis une dizaine d'années, après avoir vécu en France et aux Etats-Unis. C'est aussi à Mexico qu'il a créé à ce jour la majeure partie de son œuvre. Aux environs de la Cité Universitaire il habite une villa gardée par un énorme chien qui, silencieusement, se précipite sur les visiteurs mais s'attendrit d'un coup au premier appel de ses maîtres. Au fond du jardin, à l'angle des murs d'enceinte, Bunuel a fait construire une large cheminée spécialement conçue pour préparer la « paella », le plat de riz à la valencienne qu'on sert surtout les jours de grande réunion. Bunuel a d'ailleurs remporté un concours en 1952. Le trophée, une coupe d'argent, se trouve dans son salon et porte la mention : « campeon ». A côté de la coupe on voit le petit orchestre de squelettes en terre cuite qui apparaît au début du film intitulé *Le Fleuve et la Mort.*

Cette œuvre se place, dans la production de Bunuel, entre le *Robinson Crusoé* et *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz.* En 1954 c'était le seul film mexicain officiellement désigné pour représenter le Mexique au festival de Venise. Bunuel aurait préféré qu'on envoyât le *Robinson* tant il était sûr que le *Fleuve...* choquerait un public européen.

Le Fleuve et la Mort, qu'il me montra après m'avoir fait visiter les admirables studios de Churubusco, à la sortie de Mexico, s'inspire d'un aspect très particulier des mœurs du pays : le « *machismo* ». S'affirmer un mâle en toutes circonstances, ne pas hésiter pour donner ou recevoir la mort, quelle que soit l'importance de l'affront, voilà le « *machismo* », du mot « *macho* », mâle, et ses ravages sont à peine croyables, même de nos jours. Chaque matin, les quotidiens livrent leur ration substantielle de faits divers et l'on y trouve fréquemment le récit d'un ou deux meurtres provoqués par ce « point d'honneur » si chatouilleux. Notre expression argotique « se dégonfler » a son équivalent au Mexique et se dit « rajarse », se fendre, s'ouvrir, sous-entendu : comme une femme. Une chanson du répertoire de Jorge Negrete est catégorique :

« *Un Mexicain ne se fie à personne et ne se « fend » jamais !* »

Comme Bunuel s'y attendait, l'accueil de Venise fut plutôt frais. On lui reprochait d'avoir exagéré la passion meurtrière de ses personnages. Par exemple, la première scène représente une fête de baptême. Deux « *compadres* » devisent amicalement. L'un d'entre eux demande : « *Je ne vois pas ta femme. Pourquoi n'est-elle pas venue ?* » L'autre s'assombrit : « *Tu as un motif pour t'intéresser ainsi à ma femme ?* » Là-dessus les couteaux sont tirés et le questionneur est éventré dans la seconde qui suit.

Comment parler d'exagération lorsqu'à notre conversation sur le film assistait un collaborateur de Bunuel, Eduardo Ugarte, qui deux ans plus tôt, étant en vacances dans un « *pueblo* », avait reçu un coup de pistolet, à bout portant, parce qu'il avait « offensé » un paysan, dans un cabaret, en refusant (poliment) de boire avec lui ?

Bunuel ne défendait pas les mérites techniques ou artistiques du *Fleuve...* mais la sincérité de son esprit. A un journaliste il avait déclaré : « *La vie est une chose trop sérieuse pour qu'on l'expose pour des futilités.* » (Soulignons au passage que c'est le seul cas, à ma connaissance, où l'on voit dans un film de Bunuel une tendance moralisatrice.)

De nombreuses scènes aussi étaient inspirées d'une réalité immédiate. Par exemple, celle où selon la coutume on va présenter le cercueil de l'assassiné à toutes les familles de la localité, même à celle de l'assassin. Dans ce hameau de l'Etat de Guerrero où se déroulait l'action, Bunuel avait choisi une maison basse pour y tourner

cette curieuse cérémonie de la « présentation » et s'aperçut que la façade portait au-dessus de l'entrée un large ruban noir. C'est que, deux semaines auparavant, le fils de la maison avait été tué dans des circonstances semblables à celles que le film exposait.

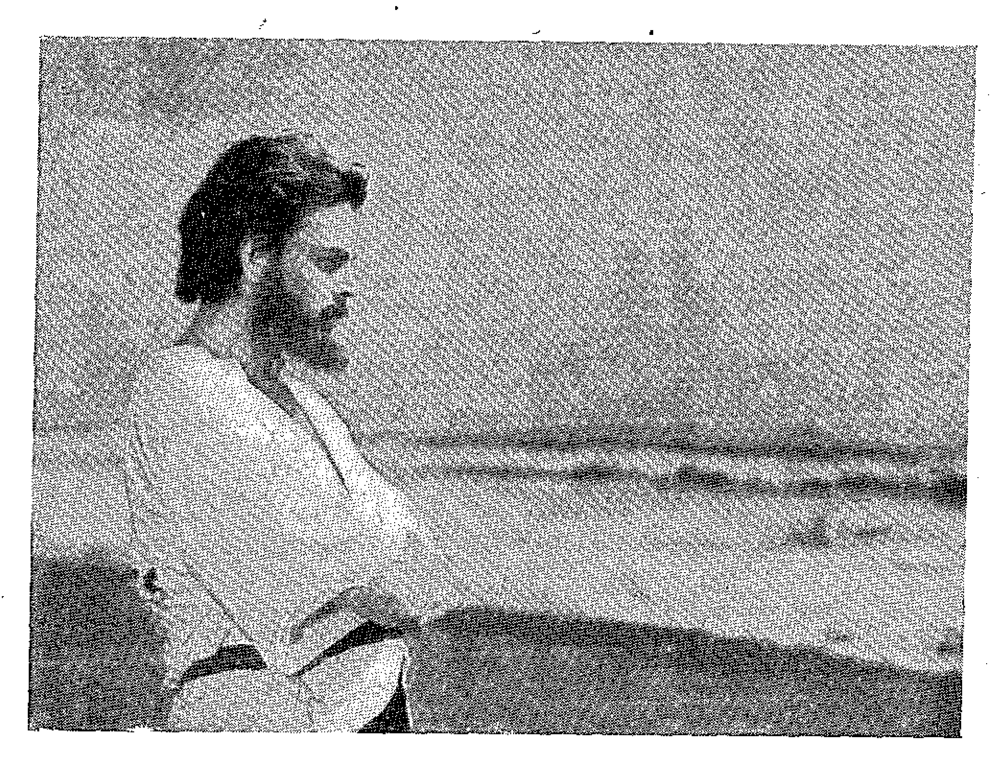
BUNUEL aime le Mexique parce qu'il a le goût de l'étrange, de l'irrationnel. Ce pays sert merveilleusement sa passion avec cette âme indienne, encore liée à son fabuleux passé, toujours en communion avec les forces du mystère, de l'invisible. Quant aux métis (1) ils le fascinent davantage peut-être par la véhémence de leurs contradictions, par ce trouble que créent, aux racines de l'instinct, les deux sangs mêlés. Sur ce sujet je dois à Bunuel (comme aussi à Octavio Paz et à Max Aub) d'étonnantes histoires.

Comme tous les amateurs de cinéma je m'intéresse à la genèse d'une œuvre qui m'a plu, à toutes les anecdotes autour de sa création. J'ai apprécié, par exemple, le « Journal » de *La Belle et la Bête*, par Cocteau, et plus récemment l'album sur *La Strada*, si intelligemment réalisé par Chris Marker. J'ai donc questionné beaucoup Bunuel sur *Los Olvidados*, sur *Subida al Cielo*, sur *El*, *Robinson Crusoé*, *El Bruto*, *El Rio y la Muerte* (tourné en quatorze jours, son record !) sur *Suzanna*, etc... De tous ses récits ce qui apparaît surtout c'est le soin, la minutie que Bunuel apporte à la préparation d'un film, quelle que soit son importance et le délai de réalisation. Comme j'étais allé visiter le quartier de Mexico qui a servi de décor aux *Olvidados* il me dit que lui-même s'y était promené à maintes reprises lorsqu'il préparait cette

(1) Ils constituent la moitié de la population.



Los Olvidados.



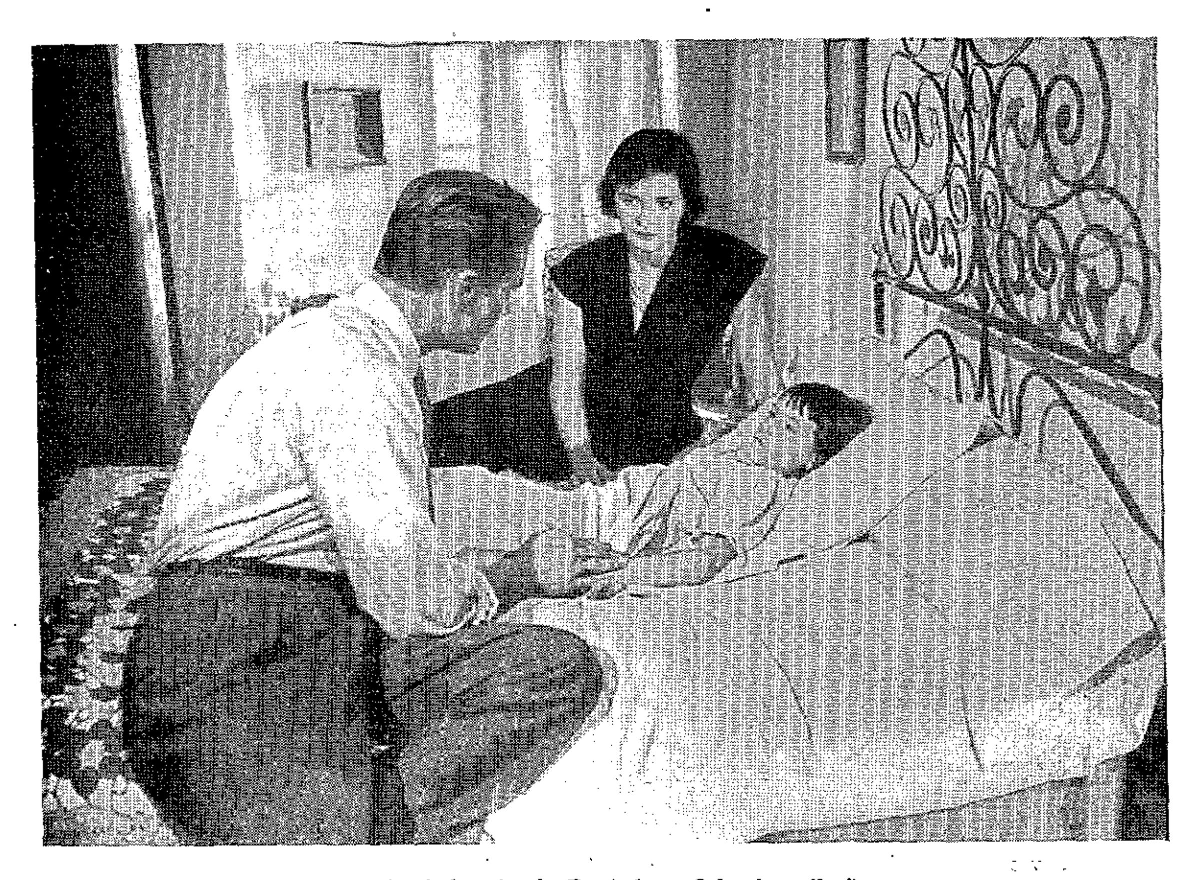
Les Aventures de Robinson Crusoé.

œuvre mais qu'une fois il avait voulu le voir de nuit, pour mieux se rendre compte de tous les aspects du lieu. Il me raconta qu'il avait laissé sa voiture sur l'avenue et s'était aventuré seul dans les ruelles. L'endroit, tout grouillant le jour d'une foule silencieuse était désert et cependant deux rôdeurs surgirent soudain de l'ombre. Bunuel s'arrêta, leur ordonna de passer au large. Les autres hésitèrent puis ils obéirent en devinant le revolver braqué sur eux.

A MEXICO, lorsqu'il ne tourne pas, Bunuel mène une vie calme entre sa femme et ses deux fils. Dans ces périodes de repos il lit beaucoup ou fréquente un stand de tir voisin de sa maison. Il a la réputation d'un habile tireur. Mais il va peu au cinéma, jamais au théâtre.

Il réunit aussi ses amis au cours de soirées simples et cordiales. C'est ainsi que j'ai eu l'occasion de rencontrer le grand poète espagnol José Moreno Villa, qui devait mourir au cours de l'hiver suivant. José Moreno Villa, dont l'art se situe au confluent de Ruben Dario et de Juan Ramon Jimenez, était un homme d'une délicatesse exquise. Du temps qu'il était professeur à l'Université de Madrid il avait eu pour élèves Garcia Lorca, Rafael Alberti et Bunuel. Il me conta quelques anecdotes pittoresques sur ces jeunes gens, souvent turbulents, et destinés à devenir célèbres. Une de ces histoires, Bunuel l'illustra en nous montrant une vieille photo prise par un artiste ambulant : on y voit Lorca et Bunuel après une nuit mouvementée dans le quartier réservé. Ils sont assis côte à côte au bord du trottoir, dans la lumière blème du petit matin. Ils ont les cheveux défaits, l'œil vague et s'efforcent encore de sourire à l'opérateur.

De Lorca, Bunuel a pu conserver, à travers la tourmente de la guerre civile quelques précieux souvenirs, en particulier plusieurs poèmes improvisés, jetés au crayon



Georges Marchal et Lucia Bosé dans *Cela s'appelle l'aurore.*

sur un bout de feuille, au dos d'une carte postale. L'un d'eux porte de la main de Lorca la mention : « *propriété personnelle de Luis Bunuel.* »

CE qu'on admire chez Bunuel c'est sa modestie foncière. *Avant tout ce qui compte* pour lui c'est d'être sincère avec lui-même, il désespère les journalistes par le bon sens (« *un bon sens de paysan aragonais* », *me* disait Moreno Villa) qu'il met dans ses réponses lorsqu'on vient pour l'interviewer. Sur la foi de ses films de la période surréaliste ou de quelques boutades il arrive qu'on l'aborde avec l'idée de rencontrer un personnage excentrique, un peu dans le style de Salvador Dali. Et l'on découvre un homme d'aspect massif, au regard droit et volontaire, qu'on devine très vite, au fil de la conversation, plein de pitié pour les êtres. Quand il sourit c'est souvent d'un sourire étonnamment jeune. Parfois il manifeste un humour glacé tandis qu'il observe vos réactions de son œil lourd.

On l'a qualifié de « cruel » à cause de certaines violences dans *El* ou dans *Los Olvidados* par exemple, alors qu'il ne cherche qu'à dénoncer de *criantes tares* sociales ou à révéler les refuges secrets de certaines âmes. Ainsi, à propos de *El* on est allé jusqu'à dire que son jaloux n'existe *pas,* qu'il *est inventé* de toute pièce, objection qui ne vient pas à l'esprit d'un méditerranéen. Quant à Robinson on sait que Bunuel avait donné *à son solitaire* (un garçon jeune et en pleine force) une nostalgie bien compréhensible de la tendresse féminine et une obsession de la chair qui ont *effarouché* les censeurs.

Mais tout en restant fidèle à la vérité des caractères, tout en montrant les excès d'une société impitoyable aux faibles, Bunuel ne cesse d'être sensible aux aspects insolites de la réalité. Par exemple, alors qu'il tournait les extérieurs de *El* à Guanajuato, une ville du nord de Mexico, il avait été très impressionné par une collection de momies qui se trouve dans la crypte du cimetière. Il me les décrivit, alignées tout autour de la salle, debout contre les murailles, les bras croisés comme dans le cercueil, avec leurs costumes noirs ou leurs robes effilochées. L'une d'entre elles est, paraît-il, une femme qui fut enterrée vive et qui a gardé une atroce expression de désespoir et de terreur. Et chaque dimanche (ici coup d'œil complice de Bunuel) des familles viennent rendre visite à quelque parent momifié qui les accueille d'un sourire sarcastique.

AU scénario de *Cela s'appelle l'Aurore* nous avons consacré trois ou quatre séances de travail à partir du découpage de Pierre Laroche. Bunuel aimait le personnage du médecin qui se révolte contre tous les « tabous » de la société actuelle. A cette époque il cherchait encore comment exprimer par des images tout le tumulte intérieur de cette âme à la recherche de sa vérité. Un jour il m'accueillit en me disant froidement :

— *J'ai trouvé. Plus de complications. Votre docteur, je vais en faire un fakir !...*

D'autres petites difficultés restaient à résoudre, en particulier les scènes d'amour :

— *Vous comprenez, elles se ressemblent trop. Le monsieur arrive, prend la dame dans ses bras et « moutch ! moutch ! »*... Voilà !

Il avançait comiquement les lèvres et mimait les baisers.

Un peu avant mon départ de Mexico il me confia qu'il aurait aimé tirer un film de ma pièce « *Montserrat* ». Mais je dus lui avouer piteusement que j'avais déjà cédé les droits à la Fox, ce dont je ne me consolerai jamais.

EMMANUEL ROBLES.



Julien Bertheau, Georges Marchal et Lucia Bosé dans *Cela s'appelle l'aurore.*

JACQUES AUDIBERTI



BILLET XV

ENTRÉE DE SECOURS

Des noms proposés au public parviennent à vous échapper. On se demande comment ils s'y prennent !

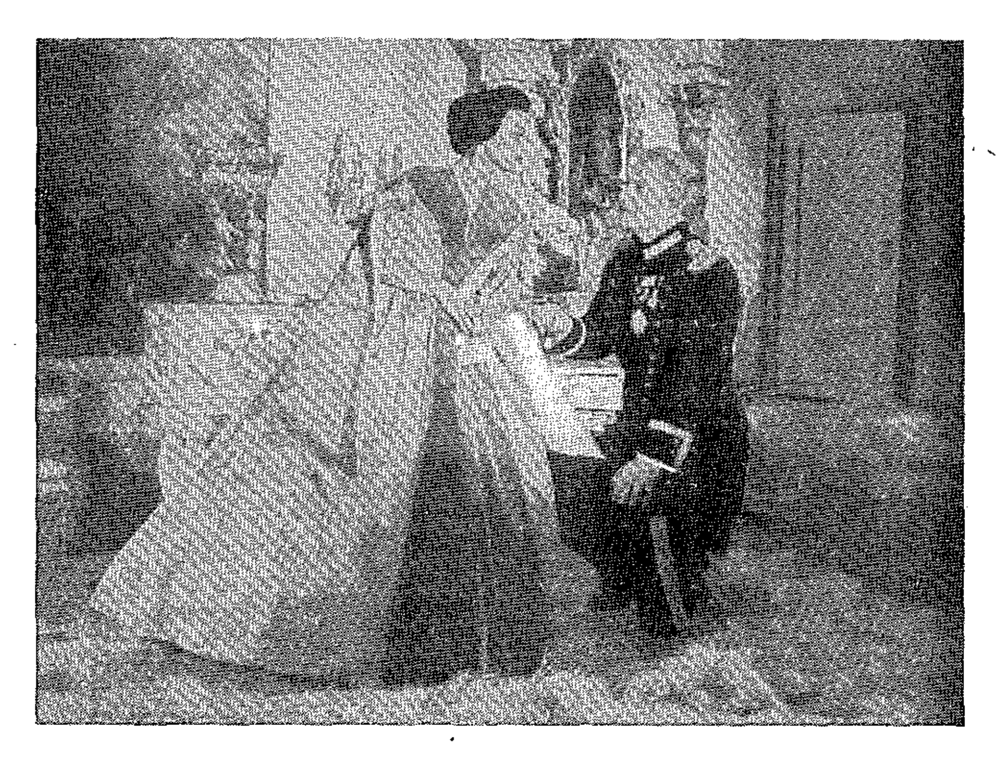
C'est ainsi que, pas plus que le mien à Emile Henriot, le nom de Max Ophuls ne me disait rien. Je l'aurais volontiers confondu avec Marc Dœlnitz et, aussi, avec je ne sais quel hypothétique breuvage gazeux, en raison d'une amorce de contrepèterie sulfureuse impliquée dans ce bizarre vocable, Ophuls, qui, de plus, fournit à Banyuls, qui en manque, une rime.

Je n'ai pas vu ses films récents, *La Ronde, Madame de...*, ni ses films anciens, *Yoshivara, Sans lendemain, De Mayerling à Sarajevo. Je n'arrive pas à me souvenir* de *Liebelei*. D'ailleurs, je viens juste d'apprendre que ces films, et d'autres encore, sont de lui.

Cet aveu est indispensable. *Il faut, en effet, qu'on saisisse* bien que j'abordai *Lola Montès* en dehors de toute révérence ou référence à l'auteur, à son talent, à son passé.

Second aveu, *je ne brille guère, en matière de cinéma,* par une aptitude critique à base technique. Je n'ai d'autre titre à figurer dans les *Cahiers* que mon amour du cinéma. Non point l'amour azur mais l'amour besoin. Et il se trouve qu'en allant à *Lola Montès* j'obéissais, sans autre, à ce besoin, à cet appétit. Oui, j'affirme que, pour singulier que cela paraisse, je ne savais pas, entrant dans la salle, qui le film avait pour auteur, et qui pour vedette. Livré à ma cinémanie, je laissais à l'écart et je perdais de vue l'éventualité plus ou moins professionnelle de consigner par écrit mes impressions. *J'étais le client nu, le pur usager.*

Ce n'était pas, cependant, sans un peu d'écœurement préventif que je m'attendais à la couleur, annoncée par les affiches publicitaires dans le métro. La couleur *scopique n'a* d'autre tort, à mes yeux, que d'être la couleur. De même, à la musique des orchestres je pardonne assez mal qu'elle soit la musique. L'une et l'autre, tant la couleur que la musique, se comportent chacune comme sa propre réclame, la réclame d'une denrée exaltante et flatteuse en elle-même, qui n'aurait qu'à se produire pour charmer, conquérir, alors que le noir et blanc *se confine, lui, dans la* modestie d'un rôle de support ou d'instrument, strictement.



Martine Carol et Anton Walbrook dans *Lola Montes* de Max Ophüls.

Les premières images de *Lola Montès* déversèrent le fleuve de leurs teintes, vertes, roses, noires, le drapeau de Baudelaire, en une riche et trouble volière macabre aux scintillements charogneux, à mille lieues des aquarelles touristiques de *Continent perdu*.

Nous sommes dans un cirque, qui tourne béant.

Le directeur de la piste, en tube et frac, fait claquer sa longe. Il commente le spectacle. Il a, tant soit peu, l'accent de Jean Tissier, qui se casse au bout des phrases. Je saurai plus tard qu'il s'agit de Peter Ustinov. Saluée de coups de fouet, telle une bête, l'héroïne se montre dans une tornade de monstres. Dis donc, ça m'a l'air très bien. De qui est ce film ? Comment ? Max Ophuls. Oh ! Qui ? Martine Carol ? Sans blague ?

Je cède au stupéfiant vertige du chef-d'œuvre.

Harcelé de tableaux d'un imprévu total j'admets avec ravissement que, sous prétexte de nous raconter l'histoire de Lola Montès, le film, fidèle à la plus saine, à la plus légitime conception de l'art, nous expose, surtout, son épopée à lui, celle d'un film sur Lola Montès. Et non pas d'une Lola Montès dont on s'efforcerait de retracer la carrière vivante mais d'une Lola Montès que, de propos délibéré, l'auteur traiterait comme une idole spectrale qui trouve le principal de son existence précisément dans la fantastique rêverie qui la traduit sur l'écran. Tout se passe en reflets qui s'acceptent, qui s'imposent comme tels et qui se renvoient dans d'autres reflets.

Dans les vapeurs du cirque l'illusion, la prestidigitation, la magie et la poésie offrent en bouleversante sincérité les bouillonnements et les miroitements d'une matière première. Mais quels efforts, mais quel travail pour aboutir à cette reconstitution géologique de l'inconsistance visionnaire ! Sans cesse l'espace, peuplé d'êtres bizarres, se dilate, se contracte, se rétrécit, s'approfondit au gré d'un pétrissage sou-



Max Ophüls dirigeant *Lola*.

verain où notre ahurissement enchanté reconnaît un système métrique voisin de celui du songe et du souvenir, mais avec plus de gouffre et davantage de détails.

Dans ce film prodigieux Martine Carol, si bien renommée pour les globes et les galbes de sa personne physique, ne se livre à nous qu'à travers la toute puissante volonté de l'auteur, la volonté de *nous administrer* l'irréel dans sa propre réalité d'irréel, consciente et consentie.

Vous savez que Sacha Guitry me plaît, pour sa verve et sa magistrale désinvolture. Laissons de côté son *Napoléon*, rapide et bâclé. Prenons son *Versailles*. Là, dans plus d'un passage, il arrive, selon moi, par l'esprit, le goût, les *documents* et un noble désir, à signifier le passé, mais sans jamais, fût-ce une seconde, nous y transporter. *Lola Montès*, par contre, est du grand siècle. Non seulement parce que ses fastes complexes évoquent ceux des *Plaisirs de l'Ile Enchantée*, qui s'étendirent sur une *semaine* et à quoi les machines prirent une part considérable, mais parce que, dépourvue de parois dans sa perspective hallucinée, *Lola Montès* n'accuse pas davantage de limites dans la durée historique. Cette bande extraordinaire encercle aussi bien le temps de Molière que celui de Barnum et que celui de Max Ophuls. *Aucune* pellicule de science-fiction ne m'a, comme *Lola Montès*, rendu sensible la mystérieuse et religieuse invraisemblance d'une étendue élastique où coïncidassent des époques en *principe différentes*.

Certes, nous avons déjà rencontré, sur l'écran, par exemple dans *Mademoiselle Julie*, la présence simultanée des divers états d'âge d'un même personnage. Et quand il reproduit des programmes de variétés (*Chantons sous la pluie* ou, jadis, *Le grand Ziegfeld*, ou même les délirantes parades de ma vieille copine Ninon Sevilla) le cinéma n'hésite pas à prolonger dans un arrière-plan démesuré de sites et de paysages les scènes censées se dérouler sur le plateau d'un music-hall ou d'une boîte de nuit. On sait que, dans *Lola Montès*, Lola Montès *vient engagée, aux Etats-Unis*, dans un cirque, comme phénomène. Sa spécialité ? Femme qui fume, célèbre par le scandale d'une vie consacrée à la danse et à la débauche professionnelles conjointement. (Un débouché qui, de nos jours, n'existe plus).

Certains tronçons de cette vie nous sont présentés comme faisant partie du numéro. Lola, du reste, a, presque d'un bout à l'autre, une tête lointaine et résignée de femme coupée en morceaux dans une baraque foraine.

Ces morceaux, ces épisodes, se déroulent avec l'apparente véracité narrative de mise dans la plupart des films consacrés à un personnage historique. Spectateurs captifs d'un cirque de cauchemar chacun de ces épisodes nous restitue petit à petit dans notre qualité familière de bons clients de l'écran biographique où, tour à tour, défilèrent Danton, Johann Strauss, Pancho Villa, Cléopâtre, Pasteur et la Reine Christine. Mais, ici, un perpétuel cache-cache du décor solide subvient à la teneur fantasmagorique de l'atmosphère, *aussi bien* sur le paquebot britannique que dans l'auberge italienne où nous entraîne la trajectoire de Lola. Seul, cohérent et complet, comme

un film qu'on aurait tiré de ce film, le long et passionnant chapitre du séjour en Bavière auprès du roi Louis Premier nous conduit à l'extrême frontière au-delà de quoi, décidément, nous aurions oublié le cirque et ses jeux. Les vues exactes de montagnes bavaroises enneigées n'ont rien à faire avec les lustres et les gradins, sauf par le biais de la réminiscence alpestre dans la tête de Lola, toujours en piste.

La piste, on nous y ramène, d'un coup.

La morcelée, en maillot collant, se recolle dans la souffrance de son cœur malade. Va-t-elle finir dans un *salto mortale* que, trapéziste, elle se dispose à exécuter sans filet, au terme d'une ascension par les échelles de corde, de plus en plus malaisée, acrobatique allégorie de sa carrière et de sa vie ?

Non... Car elle est déjà dans la mort et, en somme, nous aussi. Quand je dis la mort je ne dis pas la tombe mais l'étendue inconnue hors de notre temps et de notre poids.

A propos de ce grandiose et non résumable ouvrage certains ont parlé d'avant-garde. Soit pour louer, soit pour blâmer. A tort, dans l'un comme dans l'autre cas.

Qu'est-ce que l'avant-garde ? La tendance subversive d'une effervescente minorité, tendance, du reste, qui se manifeste à n'importe quel moment de la chronique civilisée. Le christianisme est d'avant-garde à côté du paganisme et du judaïsme, comme le français au regard du latin, comme la locomotive par rapport à la diligence, comme Racine comparé à Rabelais, comme Raphaël après les décorateurs de cavernes. Le vœu lucide de l'avant-garde, et, quelquefois, son destin, est de tout submerger. Qu'elle y parvienne, la pauvre avant-garde se dissout, pour l'avant-garde qui viendra, dans l'académisme officiel et le radotage ancestral.

Un créateur expérimenté, quand il n'a plus vingt ans, ni trente ou trente-trois, travaille, et je veux croire qu'il en est ainsi pour Max Ophuls, en dehors de toute envie pointue d'ériger une école, édicter une justice, imposer une préférence, sauver le Capitole, épater le bourgeois, recevoir la Médaille militaire du bon combat contre le Philistin, combat d'avant-garde il va de soi.

En elle-même, sans doute, l'avant-garde répond à un tic naturel, désir de nouveauté, sentiment obscur d'un cheminement de l'humanité vers un terme, d'ailleurs aussi peu défini que possible. Mais, en dehors de la fonction générale qu'elle affirme et constitue, l'avant-garde, au niveau de ce qu'elle produit, est tenue de se faire juger sur pièces. Que celles-ci se recommandent de l'avant-garde ne saurait suffire. Il faut encore qu'elles satisfassent à maintes données, mise en forme, opportunité mondaine ou sociale, harmonie, intelligibilité, toutes matières inscrites au programme ordinaire du bachot de la gloire.

Quand, au risque d'être dit d'avant-garde, un auteur rompt d'avec les procédés et comportement de ses confrères, il ne manque pas, néanmoins, de les avoir présents à l'esprit, même s'il paraît les renier.

Une œuvre comme *Lola Montès*, située, pour l'instant, à la pointe cinématographique du progrès (que celui-ci soit ou non mécanique et fatal) ne saurait donc être qu'une somme de ce qui fut tenté auparavant. Entendons-nous. Dans cette somme, la quantité prépondérante demeure la flamme originale du poète Max Ophuls.

Lola Montès atteste une folle sagesse, une liberté surveillée avec amour. Les millions à la base et tous les parrainages analogiques qu'on voudra n'empêchent qu'elle surgit comme une fleur énorme, inattendue.

Par la vertu de ses drogues et avec l'assentiment du ciel, cette pivoine, vue de face, dessine le contour d'une entrée de secours, d'une porte dévoilant encore une fois la preuve que la trouvaille la plus fraîche et la plus féconde est toujours à la portée de l'effort humain.

JACQUES AUDIBERTI.

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR H. AGEL, A. BAZIN, C. BITCH, J. DONIOL-VALCROZE, A GOLEA
KAST, R. LACHENAY ET F. TRUFFAUT.

12 Janvier

LOLA MONTES, le film tant discuté, de Max Ophuls, passe actuellement dans toutes les grandes villes d'Allemagne ; je viens de voir à Munich, la ville même où il a été tourné, la version qu'on peut qualifier d' « originale » de ce film.

Dans cette version, Liszt, le jeune étudiant et le Roi de Bavière, joués par des acteurs allemands, parlent allemand, et empruntent donc la voix de leurs interprètes. La mère de Lola (Lise Delamare), n'est pas doublée, pas plus que les autres personnages français ; ils parlent français, et leurs scènes sont sous-tirées. Mais le plus émouvant, c e t le cas de Martine Carol : et c'est pour signaler son extraordinaire performance dans la version allemande du film que je rédige cette note.

Martine Carol parle français avec sa mère, mais allemand avec Liszt, avec l'étudiant, avec le roi. Elle n'est pas doublée, elle parle elle-même, avec un accent et des incorrections adorables, qui ajoutent à son personnage un charme supplémentaire, celui-là même que, tout naturellement, le public allemand semble goûter le plus. Dans sa première scène avec le roi, celui-ci ne s'excuse pas, comme dans la version française, de mal parler le français ; c'est Lola, au contraire, qui s'excuse de mal parler allemand, à quoi le roi répond : « *vous parlez très bien, ce n'est pas toujours correct, mais c'est charmant* ». De temps en temps, au milieu de ses phrases allemandes, Martine Carol lance quelques mots français, puis se reprend, continue en allemand ; et cela donne à son jeu comme une épaisseur, un plan supplémentaire.

Les films devenant de plus en plus internationaux — *La Main au Collet*, *Voyage en Italie*, *Les Hussards* — la connaissance de plusieurs langues sera bientôt indispensable au cinéphile appliqué.

A. G.

15 janvier

RAIMU. — Durant la première quinzaine de janvier, le cinéma « Cardinet », dont on connaît l'intelligent esprit de jeunesse a consacré sa 3e exposition à un *Hommage à Raimu*. Tandis que le bar servait à recréer l'atmosphère d'un bistrot du vieux port, celui de César et de Marius, au mur une grande collection de photos retraçait la vaste carrière de Raimu. Cette exposition coïncidait avec la publication hors commerce du microsillon « Hommage à Raimu » par le club *Octogone*. Ce grand disque rassemble plusieurs textes dont vingt-huit minutes de la bande sonore des *Inconnus dans la Maison* et un dialogue de café-concert enregistré autrefois par Raimu et Henry Poupon. Au mois de mars une seconde exposition du même genre aura lieu au Cardinet, Michel Simon en sera la vedette. — J.D.-V.

●

✱ *La Table des Matières des Cahiers du Cinéma* est enfin parue. Nos lecteurs peuvent se la procurer dans toutes les bonnes librairies ou ici même contre 350 fr. Nos abonnés, eux, n'auront à sortir de leur poche que 250 fr. Quant à nos amis et confrères qui bénéficient d'un Service de Presse régulier, c'est vainement qu'ils espèrent recevoir cette *Table des Matières*, objet de notre orgueil : de pied ferme nous attendons leurs 250 fr. Qu'on ne s'étonne pas de trouver de ci de là, dans les *Cahiers* des allusions à cet ouvrage capital.

16 Janvier

BETISE-CLUB. — Dans un ciné-club bourgeois du XVe, j'ai à présenter *Le voleur de bicyclette*. Je vérifie une fois de plus ce qui m'apparaît aujourd'hui comme une douloureuse évidence : le caractère non seulement inefficace mais nocif des ciné-clubs de la bourgeoisie française. Voilà dix ans que je les fréquente, soit comme auditeur, soit comme meneur de jeu. En dehors des échanges de vue effectués dans les lycées et les collèges, c'est-à-dire avec des moins de vingt ans, la conversation amorcée autour d'un film est un véritable dialogue de sourds, et ceci à Paris comme en province. La prétention et l'opacité des participants n'ont

d'égal que leur manque de courtoisie. J'exagère, bien sûr : il y a de temps en temps des contacts, des rencontres. Mais au total quelle dérision. Les plus sérieux, il est vrai, se taisent le plus souvent. Mieux vaudrait donc se borner à des projections commentées. — H.A.

RIDEAU. — Projection au Musée de l'Homme, avec le concours des *Jeunesses littéraires de France*, de quelques courts métrages consacrés à des écrivains. Je connaissais déjà le médiocre et pesant film d'Alfred Chaumel consacré aux *Amours Jaunes*. Mais celui de Gilbert Prouteau me semble le dépasser encore par sa balourdise : véritable bouillie pour les chats, ce long pensum consacré à Guillaume Apollinaire, mélange des documents photographiques, des actualités 1900 et des scènes tournées spécialement pour le film. Des images léchées et ripolinées illustrent de la façon la plus infantile tel poème d'*Alcools*, comme *Le Pont Mirabeau*, qu'on voit photographié en parfait style chromo. Nous sommes pourtant assez peu à nous déclarer horrifiés. Même les jeunes gens qui sont là semblent digérer cette effroyable confiture sans trop de déplaisir. Heureusement, *Le Rideau Cramoisi* vient effacer ces pénibles moments. Un trop bref débat permet de confronter le scintillement glacé du film avec le baroquisme de braise du livre. Pour les étudiants de l'IDHEC qui sont venus et qui aiment tous profondément *Les Mauvaises Rencontres*, cette première œuvre d'Astruc éclaire son second film et est éclairée par lui. Une esthétique et une métaphysique du *piège* se dégagent en effet des deux réalisations et s'imposent avec un extraordinaire rayonnement intérieur. — H.A.

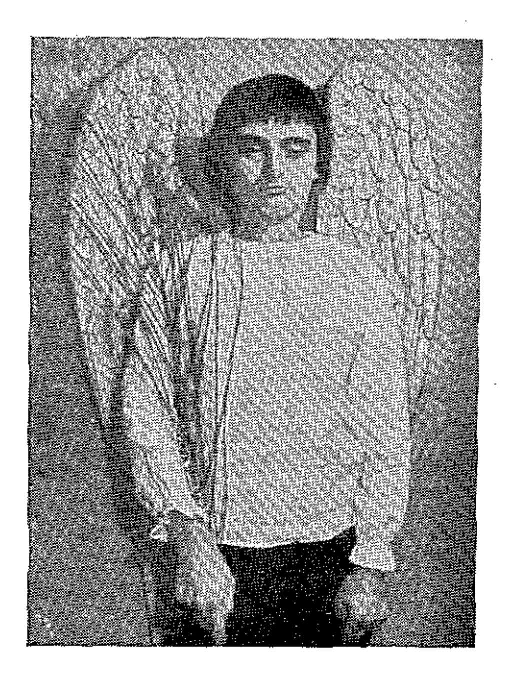
FICHES. — Il faut présenter huit films à l'oral de l'IDHEC. Nous avons coutume à Voltaire de rédiger en commun des fiches sur ceux des films de l'année qui ont obtenu le plus de suffrages : pour l'instant, sont prévues des fiches sur *Lola Montès* (choisi à la quasi-unanimité), *Les Mauvaises Rencontres*, *Ordet*, *En quatrième vitesse*. Les deux tiers de la classe ont choisi *La Pointe Courte* mais pour des raisons fort différentes comme en témoigne le débat que nous venons d'avoir. Tout en rendant hommage aux ambitions d'Agnès Varda et à la qualité du film, chacun dénonce tour à tour son caractère artificiel et pétrifié. (L'étude critique parue dans les *Cahiers* nous semble éclairante mais non convaincante). Systématiser de façon si appuyée une dialectique de l'image, plomber par une sorte d'académisme visuel tout le mouvement intérieur du film, c'est là quelque chose qui nous semble (et certains ont été revoir le film) extrêmement démodé. La caméro-stylo, c'est Astruc mais non point Agnès Varda. — H.A.

17 Janvier

FILM CULTURE. — Avec son dernier numéro, *Film Culture* s'affirme définitivement comme la meilleure revue cinématographique d'Outre-Atlantique. En quelques mois, ses rédacteurs ont su trouver la meilleure formule, réunir la meilleure équipe.

Un sommaire abondant et varié juxtapose la délinquence juvénile et le cinéma d'avant-garde. Jiri Trnka et le festival de Venise. Retenons un article de Hans Richter et surtout une longue et passionnante étude de Josef von Sternberg sur les acteurs.

La partie critique du numéro est excellente : des différentes analyses de films se détachent celles de Andrew George Sarris, efficaces et lucides. — C.B.



Agnès Varda, qu'Agel malmène méchamment dans cette même page, ne voulait pas que l'on publie cette photo d'elle, en ange, la palme du martyre à la main : « Vous allez me rendre ridicule, c'est une photo qui a été prise pour rigoler ». Rassurez-vous, chère Agnès, nous ne voulons pas vous ridiculiser, les Cahiers ont simplement pour tradition de publier le portrait des metteurs en scène pour qui nous avons estime et amitié. Voilà qui est fait.

18 Janvier

STERNBERG. — Les impératifs de l'industrie cinématographique sont tels que les auteurs de films doivent souvent pactiser avec eux s'ils désirent poursuivre normale-

ment leur carrière. Aussi est-on toujours bouleversé à la vision d'un film *en marge*, où la pensée de l'auteur peut s'imprimer sans bavures sur la pellicule.

Il en est ainsi de *The Saga of Anatahan* de Josef von Sternberg, que nous avons eu la chance de voir en projection privée. Peut-on rêver film plus d'auteur que celui-ci, écrit, réalisé et photographié par Sternberg, parlant japonais avec un commentaire anglais dit par Sternberg ? Traversant le Pacifique, il accosta au Japon non pour y tourner des extérieurs qu'il méprise toujours autant, mais pour y construire à Kyoto, ancienne capitale de l'Empire du Soleil Levant, un petit studio dans lequel il fit planter un petit décor de forêt vierge : il s'y enferma avec treize hommes, une femme et une caméra. Alors le rite s'accomplit : les hommes convoitent la Femme ; ceux qui La possèdent, rois éphémères d'une communauté de pacotille, ne tardent pas à être assassinés ; Elle n'aime réellement que ceux qui sont morts pour Elle. Sternberg, tel un entomologiste, observe le comportement de cette faune qui, privée de toute civilisation, retourne rapidement à l'état primitif. Il note ses observations, nous les livre par son commentaire, véritable carnet de route, suite de réflexions sur l'ordre ou les vagues, la honte ou la chaleur. Il prend soin également de nous prévenir de tous les rebondissements de l'histoire afin qu'elle ne nous distraie jamais de l'essentiel. Les intentions sont donc claires : faire un essai philosophique en forme de film. Le but est parfaitement atteint.

Le *Studio Parnasse* s'est assuré l'exclusivité d'*Anatahan* pour le mois de mars : remercions-le de nous révéler un nouveau chef-d'œuvre. — C.B.

●

QUALITE. — Le fameux *jury chargé de* décider de la qualité des longs métrages en leur garantissant à l'avance une somme minimum sur loi d'aide fonctionne depuis décembre. Rappelons qu'il est composé de Raymond Queneau, Françoise Giroud, Marcel Achard, Jacques Audiberti, Abel Gance, Henri Langlois, Jacques Laurent, Marcel Pagnol, Françoise Rosay, Chapelain-Midy, Wakewitch, Carmen Tessier, Nicole Vedres, Jean Guéhenno, Roger Nimier, Francis Poulenc, Henri Quéfélec, Raoul Ploquin, Léon Moussinac, Georges Sadoul, André Maurois, Georges Auric, Henri Agel et Marcel l'Herbier.

Parmi les films déjà déclarés « de qualité », citons, *La plus belle des vies* de Claude Vermorel, *Les Mauvaises Rencontres* d'Astruc, *Lola Montès* de Max Ophüls et *Marguerite de la Nuit* de Claude Autant-Lara ; et déplorons que *La Pointe Courte* d'Agnès Varda ait été, pour des raisons adminitratives, déclarée inapte à ce concours. Si ce jury ne sert pas à aider des entreprises comme *La Pointe Courte*, alors on ne comprend plus... ou plutôt : on commence à comprendre.

J.D.V.

19 Janvier

Extrait de SIGHT AND SOUND cet essai par Anthony Brode de sous-titrage en anglais d'une chanson d'amour dans un film français :

Chérie je te désire
(I'm found of you, my dear)
Baisotons, je t'en prie !
(Have you a hug for me?)
Tes yeux, tes seins, ton corps
(The things I love you for)
Me rendent presque fou.
(All make me sigh for you !)
Comment ! Tu me détestes ?
(You've lost your interest ?)
Et tu t'en fous de moi ?
(Is that the way things are ?)
Tu rien dis que : Merde ?
(You never really cared ?)
Alors, fiche moi la paix.
(You'd better go away !)

●

✱ Mieux que la Table Ronde : *La Table des Matières.*

✱ *La Table des Matières* ne s'use que si l'on s'en sert.

20 Janvier

NUIT ET BROUILLARD. — Si ce film est un film, il est *Le* film et les *autres* ne sont plus que de la pellicule impressionnée.

Nuit et Brouillard, le « film » le plus *noble* et le plus *nécessaire* jamais tourné, nous plonge dans une perplexité honteuse et provoque de nos idées et de nos sentiments la déroute. *Nuit et Brouillard*, c'est la déportation vue et racontée par le *Christ*... selon moi.

Alain Resnais tend la joue gauche et c'est nous qui recevons *les gifles en pleine* figure, chaque plan étant un soufflet bien mérité.

Quelques herbes, quelques baraquements désaffectés, quelques barbelés *enregistrés* en couleur par Alain Resnais et *montrés* aux coupables, c'est-à-dire aux vivants, aux spectateurs, en un mot, à nous-mêmes, constituent plutôt qu'un « poème » ou un « réquisitoire », une bande sublime, le film de la honte et de notre *indignité*. — F.T.

21 Janvier

HITCH. — Alfred Hitchcock s'organise. Il vient de faire le tour du monde pour étudier et reconsidérer le lancement de ses films nouveaux, la réédition des anciens, le doublage et le sous-titrage de chacun d'eux.

A Paris nous l'avons retrouvé, plein d'intérêt pour les *Cahiers*, soucieux de ne pas



Rencontre : Odette Ferry, Alfred Hitchcock, François Truffaut, Laura Mauri.

décevoir ses admirateurs par des « *compromises* ». « *Je ne puis plus boire un whisky avec de la glace sans penser à vous* » me dit-il. (Il faut préciser ici que Chabrol, moi et le magnétophone étions tombés dans un bassin gelé en allant l'interviewer l'an dernier). Hitch poursuit : « *A présent j'ai deux raisons de ne plus dormir : les* « compromises » *et votre chute dans l'eau* ».

Hitchcock est très content des films qu'il a tournés pour la T.V. (et que nous ne verrons jamais hélas). « *Avec la T.V. plus de happy-ends, tous mes films finissent plus mal les uns que les autres ; c'est très amusant. Le premier n'a pas eu grand succès : il s'agit d'une jeune femme qui, relevant d'une dépression nerveuse, est attaquée par un inconnu tandis que son mari est à son travail. Celui-ci, accompagné de son épouse, se lance dans la rue à la recherche de l'inconnu ; elle lui désigne un type : « Tiens, c'est celui-là ». Le mari casse la figure au type qui proteste de son innocence. Sur le chemin du retour, le couple croise un passant : « Je me suis trompée, c'est celui-là », dit la femme. The end ! !* »

Depuis que André Bazin a « révélé » à Hitch son thème profond (l'identification), le maître du suspense ne se tient plus. Il voulait acheter les droits d'une pièce d'Ugo Betti : *La Reine et les insurgés*. L'affaire ne s'est point conclue mais voici le sujet : au cours d'une révolution, les insurgés font prisonnières quelques femmes sans savoir laquelle d'entre elles est la reine. Une prostituée, compagne de la reine déchue, se fait passer pour elle et se laisse fusiller à sa place. Tout rapprochement entre ce thème et celui des autres films d'Hitch serait fortuit !

Hitchcock attache beaucoup d'importance à son prochain film *The Wrong Man* (l'arrestation, la détention, le procès et l'acquittement d'un musicien accusé d'un crime qu'il n'a pas commis). Tout sera tourné en décors réels, sur les lieux où s'est déroulé ce fait divers authentique. Ce qui empêchait Hitch jusqu'alors de tourner en intérieurs réels c'étaient les problèmes d'éclairage qu'il a résolus cette fois en utilisant de petits « crabes » qui se fixent partout, équipés de lampes fonctionnant sur accus. Sans doute reverrons-nous Hitchcock lors de la sortie à Paris de *L'homme qui en savait trop* ; mais auparavant, une salle des Champs-Élysées affichera *Trouble with Harry*, film plus confidentiel et plus difficile. — F.T.

●

✱ Sur votre table de travail la *Table des Matières*.

✱ William Faulkner, enthousiasmé par notre *Table des Matières* se propose de lui consacrer son prochain roman : « *A Table* ».

22 Janvier

RENOIR. — Dans la main d'Ingrid Bergman, la tête de Jean Renoir. *Elena et les hommes* (ex. *Le cœur à l'aise*, *L'œillet rouge*) s'annonce comme un des Renoir les plus échevelés ; lorsqu'on arrive sur le plateau, ce ne sont que cris et sourires. Renoir est



Dans la *main* d'Ingrid la tête de Jean.

ravi d'avoir retrouvé son opérateur favori : Claude Renoir.

La distribution et le scénario sont assez prometteurs. Selon mes pronostics, *Elena et les hommes* plaira fort à ceux que déçut un peu *French Cancan* et comblera les autres. — R.L.

●

La Cinémathèque Française, après un remarquable cycle soviétique de 90 films, poursuit ses projections au Musée Pédagogique de la rue d'Ulm par un cycle allemand des origines à nos jours, de *Caligari* aux *Olympiades*.

●

✱ Edgar Faure, Louison Bobet, Minou Drouet et Jean Delannoy ont parlé de se procurer *La Table des Matières*.

✱ Il nous faut faire *Table rase*.

✱ Les Chevaliers de la *Table des Matières : tous des élites*.

✱ On *dessert* la table mais on *se sert* de la *Table*.

23 Janvier

KORDA. — Le 23 janvier Alexandre Korda est mort à Londres d'une crise cardiaque. Né en Hongrie le 16 septembre 1893 *et* aîné de deux frères dont l'un, Zoltan, devint réalisateur et l'autre, Vincent, décorateur de cinéma, le jeune Alexandre, journaliste à 19 ans, réalise son premier film à 20 ans, *Le Prince et le Pauvre* à Vienne. Puis ce fut pour l'U.F.A., *Une Dubarry moderne*. Engagé à Hollywood il y réalise plusieurs films dont *La vie privée d'Hélène de Troie* ; puis, en Europe, *Rive gauche*, *Marius* et *La Dame de chez Maxim*. En 1932 il fonde à Londres sa propre maison de production la « London Film ». Ce fut alors le succès de *La Vie privée d'Henry VIII* (1934), l'alliance avec United Artists, la construction des studios de Denham, et plusieurs films célèbres (*La Vie privée de don Juan*, *Fantôme à vendre*, *La Vie future*, *Rembrandt*). En 41 il produit *Lady Hamilton* à Hollywood. Après guerre il réorganise la London Film et trouve devant lui un puissant rival Arthur Rank qui lui dispute victorieusement le monopole de la distribution. Il devait cependant produire encore beaucoup de films parmi lesquels *Fallen Idol*, *Le Troisième homme*, *Vacance à Venise* et *Richard III* de Laurence Olivier que nous ignorons encore.

Marié successivement à Maria Farkas, Merle Oberon et Alexandra Boycum, naturalisé anglais en 1936 et ennobli par Georges VI, Korda a compté dans l'histoire du cinéma. C'est une *curieuse* figure sur laquelle nous reviendrons. — J.D.-V.

24 Janvier

IMAGES. — Il s'agit d'un nouveau mensuel en langue française : *Images*, édité à *Montréal*, est la première revue canadienne de cinéma.

Honnête premier numéro avec de bons articles sur la Critique, le Cinéma Japonais, *Le Carrosse d'Or* et *A l'Est d'Eden*. Le second numéro, plus épais, est aussi bien meilleur et plus complet : *Humanisme américain* par Fernand Cadieux et des textes sur *La comtesse aux pieds nus*, *Maison de Bambou*, *Moonfleet* en constituent les meilleures pages.

Grâce à *Images*, un pont est jeté entre Montréal et les Champs-Elysées. A *Mac* Laren d'y passer le premier. — F.T.

●

✱ Le petit Jésus a vu le jour dans une *éTable*.

✱ Il faut jouer cartes sur *Table*.

✱ Témoignages : *Gallillée* : « *Ce n'est qu'une Table des Matières... et pourtant elle tourne !* » *Cocteau* : « *J'ai apprécié la Table des Matières ; aux autres de la faire tourner.* »

17-19-26 et 27 Janvier 1956

Une de mes amies me reproche une sorte d'hypertrophie de l'enthousiasme : quand j'ai aimé un film, j'en sortirais chaque fois en

le trouvant le meilleur film que j'aie vu depuis dix ans.

La part faite à une exagération littéraire, il est bien vrai que le jugement ne peut guère s'exercer après une seule projection. Nos amis des *Cahiers* ou de *Positif* ne se distinguent pas tant, d'ailleurs, des autres critiques par le goût infaillible, ou par un parti-pris agressif, que par l'habitude qu'ils ont de voir chaque film cinq ou six fois. Je me contente modestement, de deux fois, aussi ne puis-je comme eux apprécier les avatars du grand Joseph La Shelle, par exemple. Mais, outre le perfectionnement de l'opinion, le renforcement de la certitude, qu'apportent des projections répétées, je crois encore plus déterminante une sorte de projection intime imaginaire : comme des bouteilles dans une cave, les films vieillissent dans la mémoire, se bonifiant ou s'éventant, selon. Chacun, je crois, se fait une petite bourse mnémonique, où le Fellini remonte, l'Hitchcock descend, toujours selon.

Pourtant, en moins de dix jours, j'ai vu pour la première fois quatre films, dont chaque fois, évidemment, je suis sorti les trouvant les meilleurs films depuis dix ans, voir plus haut, mais dont je suis tout de même déjà sûr qu'ils figureront sur ma liste 1956 des dix meilleurs films de l'année.

Il bidone, de Fellini, à la première vision, enchante, et déjà on voit comment à le revoir, on va l'aimer davantage. On voit aussi comment la couverture chrétienne va être tirée, tout à fait à tort selon moi. Cette sorte de suite des *Vitelloni*, où les petits veaux deviennent des escrocs adultes, ne manquera pas d'être interprétée comme une variation sur le repentir. Elle est pour nous comme la lente montée de la lucidité dans une conscience obscure. Broderick Crawford, retour d'une dernière et effrayante escroquerie jette sur ses complices un regard terrible, qui ne le sépare pas d'eux sur la base du bien et du mal, mais sur celle de la froide détermination contre la veulerie. Rien de plus grand ni de plus noble que la fin, où, de même, les derniers sursauts de la lutte pour la vie vont sûrement être traduits par une agonie crucifiée, sans éponge de fiel, ni hysope, mais tout comme.

Dove la liberta, de Rossellini m'a stupéfié par sa cruauté et son amertume. C'est une parabole du plus pur type swiftien, impitoyable, presque intolérable. Pour mon goût, le plus beau film de Rossellini, un des seuls que j'aime complètement.

Après la projection, une petite moitié de la salle accompagne Rossellini jusqu'à un bar des Champs-Elysées. Je vois de près pour la première fois la fameuse force de séduction, la drôlerie volubile, et le feu d'artifice verbal dont on m'a tant parlé. J'ai déjà vu à l'ouvrage un autre des mythes de l'équipe Truffaut, et il ne m'en reste qu'une amère déconvenue. Mais devant la sympathie qu'inspire la passion de Rossellini, je suis tellement sûr qu'il n'en est pas de même, que resté seul, je me paye une petite projection du *Voyage en Italie*, tant défendu par des gens que j'aime. J'aimerais bien, comme on me le dit,



Alida Valli : Livia

que ce soit vraiment l'équivalent cinématographique d'Henry James. Pourquoi le film ne passe plus, dans aucune des salles faites pour lui, encore un des mystères de la distribution cinématographique, un des plus opaques qui soit.

Senso, de Visconti, projeté pourtant sur l'atroce écran de la Salle Pleyel, est à coup sûr mon numéro un de l'année qui vient, quelles que soient les surprises possibles. Une telle tenue esthétique, une telle grandeur ne peuvent se trouver qu'une fois par an. Je ne sais pas si la beauté extraordinaire d'Alida Valli y est pour quelque chose, mais le portrait de la contessa est pour moi le sujet du film. Je n'ai jamais vu au cinéma un personnage aussi exactement stendhalien. Je sais que le romantisme, ou même le mélodrame, ne sont pas absents du scénario. Mais la passion, le courage et la volonté du personnage féminin, balayant les conventions, les règles de la décence et de la vie sociale pour saisir, puis pour détruire l'homme qu'elle veut sont dignes de Lamiel ou de la Sanseverina. L'entrée de Valli dans la chambrée des officiers où elle relance son amant, ou la scène finale de la dénonciation ravissent toutes les âmes sensibles. Comme il est triste qu'une amputation, celle de la scène où l'intégration des partisans dans l'armée régulière est refusée par un capitaine du type militaire classique, rende incompréhensible tout le déroulement de la bataille finale, où on risque de

ne plus voir qu'une merveilleuse succession d'images inimaginablement belles.

Nuit et brouillard, enfin, d'Alain Resnais, est une sorte d'andante à deux voix sur les camps nazis. Des images en couleurs, sobrement belles, promènent le regard sur les vestiges d'Auschwitz et alternent avec un montage de documents, en noir et blanc. On dirait une Invention de Bach, à deux voix, dont les notes de chaque voix seraient imprimées en couleur différente. La retenue et la noblesse du ton, et un crescendo savant jusqu'à la question finale : mais qui donc est responsable, sinon nous-mêmes, complices, donnent aux dernières minutes de la projection une émotion comme il est rare d'en sentir une dans une salle de vision. — P.K.

26 Janvier

VISCONTI. — A l'occasion du passage de Luchino Visconti à Paris pour la présentation de *Senso*, Salle Pleyel, le 27 janvier, un cocktail organisé sur une terrasse des Champs-Elysées permet à la presse de prendre contact avec le réalisateur de *Ossessionne* et de *Bellissima*.

Fâcheuse coutume que cette habitude de faire tenir les conférences de presse avant la projection des films. J'ai eu maintes fois l'occasion de m'en plaindre dans les festivals. Faute d'avoir vu *Senso* à Venise où je n'étais pas en 1954, je ne puis poser à Visconti que des questions relativement générales. Bien d'autres me sont venues à l'esprit après avoir vu le film.

Mais enfin il y a d'abord Visconti, admirable personnage du XVIe siècle italien, dont le style physique s'est perpétué avec le nom. On l'imagine fort bien en armure de parade, armure qu'il a troquée pour la canadienne prolétarienne qui l'attend au vestiaire et qu'il porte avec le même robuste raffinement. Il n'a changé que d'habit, non de style. Mais enfin ceci est une autre histoire.

De *Senso*, il déclare s'être efforcé de faire entrer le « mélodrame » dans le réalisme. Le mot « mélodrame » revient souvent et je sens l'étonnement poli de l'auditoire faire écho au mien. C'est alors que Sadoul intervient pour faire remarquer à Visconti qu'il doit employer « mélodrame » dans le sens italien de *mélodrama*, c'est-à-dire *Opéra* très différent du sens français (relativement péjoratif). Tout s'éclaire rétrospectivement : Visconti a voulu que ses héros vivent les événements dans le style des livrets des opéras de Verdi. Affirmation qui mérite naturellement d'être nuancée et commentée. ce que ne manquera pas de faire plus loin Doniol-Valcroze.

Quant à l'esthétique, je ne manque pas de questionner Visconti sur sa position à l'égard du néo-réalisme (dont il est habituel de le considérer comme le promoteur avec *Ossessione*). La réponse laisse transparaître quelque passion polémique. Il déclare que le « néo-réalisme » est périmé parce qu'il conduisait dans une impasse à laquelle le cinéma doit maintenant créer des issues. Mais c'est qu'il limite le néo-réalisme aux films reportages de l'immédiate après-guerre, à ce qu'il appelle « la chronique », reprenant du reste en cela une terminologie critique italienne assez habituelle. Maintenant il faut abandonner le « néo » et réinventer le réalisme tout court. Pour Visconti, *La Terre Tremble* est un film « réaliste ». Ces notions auraient naturellement besoin de commentaires. Les *Cahiers* y pourvoiront d'autre part. — A.B.

31 Janvier

PALABRE. — Amphithéâtre Quinet à la Sorbonne, dans le cadre de *L'Institut de Filmologie*, une conférence de Jean Wahl sur « Spectacle et communication ». Jean Wahl cite les trois films qui l'ont le plus impressionné ; ce sont : *L'Opéra de Quat'Sous*, *La Strada* et *Lola Montès*. — A.B.

✱ Petits écoliers : vous n'aimez pas la Table de *Multiplication*, mais vous aimerez la *Table des Matières*.

2 Février

REFERENDUM. — Un lecteur des *Cahiers*, M. Brénier, a eu l'idée de classer les dix meilleurs films de l'année à l'aide des dix-sept votes individuels publiés dans notre dernier numéro. M. Brénier a procédé par addition de points obtenue de cette façon : 10 points à un film en tête de liste, deux au deuxième, etc... Voici le résultat de ce passionnant travail :

1. *Voyage en Italie*	103
2. *Ordet*	100
3. *Le Grand Couteau*	89
4. *Lola Montès*	76
5. *Fenêtre sur cour*	63
6. *Mauvaises Rencontres*	54
7. *La Strada*	53
8. *Comtesse aux pieds nus*	38
9. *Johny Guitare*	31
10. *En quatrième vitesse*	27

Viennent ensuite dans l'ordre préférentiel : *La Mort d'un cycliste*, *La Main au collet*, *Du Rififi chez les hommes*, *Le Sel de la terre*, *Racines*, *Bronco Apache*, *French Cancan*, *Graine de violence*, *Le Sheik Blanc*, *Lourdes*, *A l'Est d'Eden*, *L'Or de Naples*, etc...

Pour remercier M. Brénier, nous ne pouvons moins faire que de publier son propre classement : 1. *La Strada*; 2. *La Comtesse aux pieds nus*; 3. *Johny Guitare*; 4. *Ordet*; 5. *La Mort d'un cycliste*; 6. *Le Rififi chez les hommes*; 7. *Les Mauvaises Rencontres*; 8. *L'Or de Naples*; 9. *Lola Montès*; 10. *En quatrième vitesse*.

A ce propos, il serait bon que d'autres lecteurs nous envoient leur propre liste afin qu'avec le classement des rédacteurs des *Cahiers* nous confrontions celui que nous déduirons de leurs réponses. Rappelons qu'il ne peut s'agir que des films sortis à Paris entre le 1er janvier et le 31 décembre 1955.

LA PHOTO DU MOIS



Otto Preminger dirige Kim Novak dans L'Homme au bras d'or.

Ciseaux d'or brisés sur champ bleu de lune et noir d'ébène, tel devrait être le blason d'Otto Preminger. Il fit astucieusement flirter Maggie McNamara avec le Code Hays; si sa *Carmen Jones* demeure interdite de séjour en France et en Belgique, c'est pour nous mieux aguicher; son *Homme au bras d'or*, enfin, vient de décocher un formidable uppercut à la M.P.A.A. (Motion Picture Association of America), organisme chargé d'installer l'air conditionné dans toutes les têtes de cinéastes un peu surexcités.

Pour un temps, la presse cinématographique américaine a cédé la place encore chaude de Marilyn à Otto. Tout cela parce que son dernier film raconte l'histoire d'un drogué, sujet tabou d'après la M.P.A.A., qui ne lui a donc pas accordé son visa. Cela voulait dire que quatre à cinq mille salles des Etats-Unis, celles appartenant aux grands circuits d'exploitation, ne le programmeraient pas. Les Artistes Associés, qui distribuent *L'Homme au bras d'or*, se trouvaient de ce fait sérieusement lésés : en signe de protestation, ils ont remis leur démission à la M.P.A.A. et leur exemple a été suivi par plusieurs distributeurs indépendants. Pour la première fois, l'une des grandes compagnies s'insurgeait contre les ukases de l'Association.

L'affaire n'en est pas restée là : la Ligue Catholique de Décence, dont les décisions font également office de lois, a classé le film dans la catégorie « B » (comme *Guys and Dolls*, *Oklahoma*, ou même *Autant en emporte le Vent*).C'est également la première fois qu'un film n'ayant pas le visa de la M.P.A.A. ne se trouve pas automatiquement condamné par la Ligue. Le résultat ne s'est pas fait attendre : les salles du circuit Fox West Coast ont « daté » *L'Homme au bras d'or* et la 20th Century Fox a acquis les droits de *A Hatful of Rain*, pièce qui fait fureur en ce moment à Broadway et dont le héros est... un drogué. Le prestige de l'Association subit une sérieuse éclipse.

Quant à Preminger, il a été invité à s'expliquer dans la presse et devant les caméras de la Télévision. Belle épreuve de corde raide, d'autant que les interviewers ne lui furent pas toujours favorables. Cependant, de l'avis de tous, Otto Preminger est l'as du fil de fer.

C. B.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur.
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- Case vide : abstention

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Pierre Kast	Jacques Rivette	Georges Sadoul	Jean-Pierre Vivet
Association Criminelle	★★		●	★★		★★	★	★		
Papa, Maman, la *Bonne et Moi*	●	★	★	★		★		●	★★	
Marguerite de la Nuit	★	●	★	★	●	★		●	★★	●
Les Implacables	★		★			★★	★	★		★★
Si *Paris nous était* conté	●	●	●		●	●	●		●	●
Hélène de Troie		●	★		●	★	●	●	●	
La Princesse Sen		★	★★		★	★★		●	●	★★★
Le Général du Diable	★★	★	★★	★★	★	★★		●	★★	★
Crèvecœur						●			●	
Le Grand Passage (reprise)	★		★		★	★		★★	●	
La Peur au ventre				★			★			★★★
Senso	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★
Maison de Bambou	★★		★	★	★			★★	●	★
Les Jarretières Rouges			●	★		●			●	
L'autre Homme					★	★				
Le Tueur de Dames	★★	★				★★		●		★★

Sachez que :

- Pierre Kast et Georges Sadoul voulaient mettre quatre étoiles à **Senso** et Sadoul deux 0 à **Crèvecœur**. La discipline du conseil ne nous permet pas de tenir compte de ces souhaits, *mais nous* les signalons.
- Alain Resnais, Agnès Varda et André Heinrich aiment **Senso**.



Alida Valli et Farley Granger dans *Senso* de Luchino Visconti.

Notes sur un chef-d'œuvre

SENSO, film italien en Technicolor de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Luchino Visconti, d'après la nouvelle du même nom de Camille Boito. *Adaptation et dialogues :* Luchino Visconti et Suso Cecchi d'Amico, avec la collaboration de de Giorgo Prosperi, Carlo Alianello et Giorgio Bassani. *Dialogues anglais :* Tennessee Williams et Paul Bowles. Images : G.R. Aldo et Robert Krasker. *Décors:* Ottavio Scotti, *Conseiller artistique :* Gino Brosio, *Costumes :* Marcel Escoffier et Piero Tosi. *Musique :* Anton Bruckner. *Interprétation :* Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcella Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo De Hartbungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni, Ernst Naolherny, Goliarda Sapienza, Marianna Leibl... et 1.378 acteurs de compléments, 2.100 cavaliers et 8.000 figurants. *Production* : Lux Film, 1954.

Quand Victor-Emmanuel II fut proclamé roi d'Italie à Turin le 17 mars 1861 l'unité italienne était virtuellement faite. Il lui manquait encore Venise et Rome, Trente et Trieste. La libération de Venise fut le résultat de la guerre de 1866 menée contre l'Autriche par la Prusse et l'Italie. L'armée et la flotte italiennes furent vaincues à Custoza et à Lissa mais

les Autrichiens écrasés par la Prusse à Sadova acceptèrent la médiation française et cédèrent la Vénétie aux Italiens.

C'est en cette fameuse année 1866 que se passe *Senso*. Quand en 1953 Luchino Visconti dût renoncer à tourner le film qu'il préparait, *Marche Nuptiale*, et que la Lux lui proposa un film à grand spectacle, en costumes et en couleurs, il choisit de s'inspirer d'un récit de Camillo Boito « Senso », écrit vers 1880 et que l'on peut lire dans l'anthologie des nouvelles de Boito « Il Maestro del Setticlavio ». Dans son adaptation cinématographique cette nouvelle a subi des modifications qui portent sur le détail mais surtout sur le personnage de l'héroïne. Cynique et dissolue chez Boito, elle n'est que faible et amoureuse chez Visconti. C'est la passion qui la perd mais dans quelles affres de remords et de honte ! Faible donc, et déchirée : elle souhaite la libération de son pays et soufre de sa liaison avec un ennemi, mais l'amour l'emporte.

Elle, c'est la comtesse Livia Serpieri. Son mari est un rustre qui « collabore » avec les Autrichiens. Elle a un cousin patriote, le marquis Roberto Ussoni qui est un des chefs de la « résistance » contre l'occupant. Elle a beaucoup d'affection pour ce cousin et l'aide comme elle peut.

Lui, Franz Mahler, c'est un jeune lieutenant autrichien en occupation à Venise. Beau, lâche, corrompu, joueur, séducteur, jouisseur et puérilement content de lui.

Tout commence un soir au Théâtre de la Fenice pendant une représentation du « Trouvère » de Verdi...

Pour Visconti tout a commencé également un soir de l'hiver 1952 pendant une représentation du « Trouvère » à la Scala de Milan. Placé dans une baignoire de côté, il fut frappé par l'angle de vision qui permettait de voir la scène et la salle, il fut frappé aussi du rapport entre les spectateurs et cet opéra, il imagina ce qu'il avait pu être en d'autres circonstances... et il vit d'un seul coup ce que pourrait être un film dont il ne savait pas encore que ce serait *Senso*. De fait tout le film est déjà dans la première séquence de la Fenice : tous les personnages sont là (Livia, Franz, Roberto, le mari), toute la situation historique est « donnée », en quelques mots, en quelques gestes les caractères se dessinent et quand tombe le rideau sur la scène, l'admirable drame est déjà commencé.

✶

Malgré l'abondante littérature déjà consacrée à *Senso*, un entretien avec Visconti serait bien utile. Il y a un mystère des « florins », ceux que Roberto confie à Livia et dont elle se sert pour faire réformer Franz. Comment explique-t-elle leur disparition? Après deux visions du film je n'ai pas encore percé cette énigme. Y-a-t-il une coupure ou un sous-titre qui manque ? Mais c'est un mystère mineur. La principale question que j'aimerais poser à Visconti concerne le caractère de Franz. Dans une première version du scénario il était prévu que Franz Malher saurait mourir avec élégance, qu'il refuserait de signer sa demande de grâce et se présenterait devant le peloton d'exécution avec sérénité et courage. Finalement Visconti a voulu son héros lâche jusqu'au bout et mourrant comme une bête qui se débat. Pourquoi ?

Un souci de réalisme sans doute. Les conversions de dernière heure sont choses qui arrivent. A l'écran, même vraies, elles ne semblent pas vraisemblables, elles apparaissent comme des concessions à toute une tradition d'une sorte de « happy end » au second degré. Une fin malheureuse, même fatale, devient « heureuse » parce que édifiante, rassurante : le beau vilain jeune homme est mort mais soudain courageux à la dernière minute... C'est presque plus agréable que s'il n'était pas mort. La fin de Visconti est « exemplaire », ce qui est tout à fait différent. Franz portait en lui cette mort ignoble : Visconti lui fait accomplir son destin jusqu'au bout.

Raison de style aussi sans doute. La fin de *Senso* est le contraire exact de la fin du *Rouge et le Noir* d'Aurenche et Bost (pas celui de Stendhal qui faisait mourir Julien sans histoire) mis en scène par Autant-Lara. La mort de Fabrice-Gérard Philipe devient une sorte de procession spectaculaire, de marche à la gloire sur fond de symphonie héroïque, elle vise à la grandeur... et la manque. La mort de Franz est (il n'y a pas d'autre mot) réaliste. On y assiste de loin. En quelques secondes tout est réglé, méca-

niquement, comme par des pantins, on distingue à peine la victime, assez pour comprendre qu'elle « ne tient pas le coup » et la salve est déjà partie. Au pas de course on prend le corps, on l'emporte, on s'en va et tout est fini. Visconti qui tient beaucoup à cette scène a expliqué que c'était cet angle de vision qui lui paraissait le « *Piu credibile e autentico* ». Le postulat de réalisme est tel à l'écran que le film donne raison à Visconti qui a su terminer une flamboyante et grandiose symphonique sur une scène non-spectaculaire... et la grandeur, qui n'est ici ni directement visée, ni proclamée, éclate, magistrale et fulgurante.

Senso c'est un monde. L'incroyable travail qui a présidé à l'élaboration des décors (ou à l'utilisation des décors naturels pour la majeure partie du film) et des costumes, à la reconstitution de la bataille de Custoza mériterait des pages et des pages. On aimerait publier toutes les images des scènes tournées dans l'extraordinaire Villa Valmarana qui n'est pas là comme un décor, une toile de fond, mais fait autant partie du récit qu'un soupir de l'héroïne ou un ricanement du héros. On aimerait s'attarder sur cette bataille doublement bien montrée (c'est-à-dire *peu* montrée). 1° Parce que du point de vue du héros de cet épisode (Roberto) on n'en peut saisir la totalité; 2° Parce que historiquement elle n'a pas été une bataille rangée mais une addition d'un grand nombre d'escarmouches et de petits combats et que l'impression qu'elle suscite à l'écran correspond exactement à la vérité : incapacité de l'état-major italien qui perdit tout de suite le contrôle de la situation, actes de bravoure isolés des combattants. On aimerait noter une à une toutes les scènes ou le « génie » de Visconti se révèle si particulier, si personnellement insolite. Sa marque seigneurale est aussi nette que celle d'Eisenstein sur certaines scènes de *Newsky* ou d'*Ivan*.

✶

J'ai entendu taxer *Senso* de froideur. Que les réticents aillent revoir plusieurs fois ce film. Ils verront que la vraie chaleur naît d'un contact difficile. C'est toujours la même histoire: le cinéma courant nous a habitués à une émotion facile, vulgarisée, immédiatement communicable, sans effort et peu à peu on s'est habitué à n'être plus sensible qu'à cette sorte d'émotion de bazar, signalée de loin par les flonflons de l'orchestre. Viennent l'austère grandeur et l'émotion en profondeur, cœurs et esprits se ferment. Tel que bouleverse l'émotion qui ne peut naître que peu à peu, de l'opiniâtre lecture de trois cent pages de Balzac ou de Tolstoï, de Proust ou de Faulkner, voit *Senso* une fois et déclare que « C'est froid » et qu'il n'a pas marché. Tant pis pour lui. Il y a des films que le spectateur doit mériter. Visconti a offert à l'après-guerre un de ses plus authentiques chefs-d'œuvre cinématographiques : par le texte, par la mise en scène, par le message. Le moment est venu de lui rendre justice.

Seigneur à la fois hautain, réservé et fraternel, il arrive à Paris avec modestie : « *Je n'ai pas toujours eu de chance avec mes films.* Bellissima *n'est jamais sorti en France. On ne peut voir* Ossessione, *ni en France, ni en Italie. Au Festival de Venise* Senso *n'a pas été mieux considéré que le pire des documentaires* (il pourrait ajouter que *La Terra Trema* n'a jamais pu été terminé). *J'arrive à Paris comme un accusé, pour le* judicio finale. » Souhaitons que quand ces lignes paraîtront, Paris, son public et sa critique, aura déjà fait à *Senso* l'accueil triomphal qu'il mérite.

✶

Il ne s'agit ici que de quelques notes cursives, sommaires, incomplètes. Il faudra revenir sur le style. On a parlé de néo-romantisme. Mais on avait parlé aussi de néo-réalisme à propos de *La Terra Trema*. « *Néo ? Pourquoi,* dit Visconti, *c'était du réalisme pur* » et de *Senso* il dit : « *C'est un film romantique; la « vera vena » de l'opéra italien y paraît... les personnages tiennent des propos mélodramatiques. J'y tiens beaucoup. C'est qu'il y a dans la vie des personnages mélodramatiques, comme il y a des pêcheurs analphabètes en Sicile... J'ai fait sauter les sentiments exprimés dans « Le Trouvère » de Verdi, par dessus la rampe, dans une histoire de guerre et de rébellion.* » Il faudra revenir aussi sur les acteurs : Alida Valli, sublime; Farley Granger, parfois défaillant... mais n'est-ce point le doublage ? Il faudrait publier aussi le texte d'une des scènes les plus significatives du film qui a été

coupée « à la base » par la censure italienne. Il faudra surtout méditer longtemps sur cette leçon de style et d'intransigeance, sur cette nouvelle « voie royale » ouverte au cinéma par ce grand poème cruel et fascinant... par ce premier film « stendhalien ».

Après une troisième vision du film, je relis ces notes et les trouve de plus en plus incomplètes et, pour tout dire, à côté de certains des aspects les plus essentiels de l'œuvre : stendhalienne ? Oui, mais surtout par le portrait de Livia, héroïne qui passe par-dessus — et à travers — tout, au nom de l'amour-passion « *celui de la Religieuse Portugaise, celui d'Héloïse pour Abélard, celui du capitaine de Vésel, du gendarme de Cento* »; leçon de style ? Oui, mais lequel ? J'avais bien senti que la scène de l'exécution pouvait fournir la clef — et du reste Visconti interrogé insiste sur cette scène — mais quelle clef ? J'avais pensé au « Trois Mai » de Goya, mais je m'étais trompé d'exécution. En prononçant le nom de Maximilien, Rivette a trouvé la bonne serrure : ce film stendhalien est aussi le premier film de Manet.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Les haricots du mal

EAST OF EDEN (A L'EST D'EDEN), film américain en Cinémascope et en Warnercolor d'ELIA KAZAN. *Scénario :* Paul Osborn d'après le roman de John Steinbeck. *Images :* Ted McCord. *Musique :* Leonard Rosenman. *Décors :* George J. Hopkins. *Costumes :* Anna Hill Johnstone. *Interprétation :* Julie Harris, James Dean, Raymond Massey, Burl Ives, Richard Davalos, Jo Van Fleet, Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon, Timothy Carey. *Production :* Warner Bros. 1955.

Qui ne peut tuer se réfugie dans la création. La nostalgie des meurtres non commis obsède les meilleurs cinéastes ; mais ils n'ont guère à nous offrir sur le monde du crime et du sexe que le point de vue, assez fastidieux à la longue, de l'honnête homme.

La Chienne, La femme au portrait, L'ombre d'un doute, sont des films admirables mais « bourgeois », où Renoir, Lang et Hitchcock se rêvent assassins. D'où le goût de ces trois cinéastes et de quelques autres pour ce thème : l'homme ordinaire plongé dans une aventure sanglante qui le dépasse.

Plus saines m'apparaissent les préoccupations de Max Ophuls, Nicholas Ray, Rossellini, Howard Hawks et... Kazan.

Devant ces personnages éternellement innocents et irresponsables pour nous et pour l'auteur, *coupables seulement* aux yeux bandés de la justice, le regret nous vient d'un cinéma dont la morale serait tout à la fois plus ferme, plus inventée et plus neuve que celle fondée sur le confort social.

Il nous manque un Jean Genet pour tout dire et l'aurions-nous que la censure ne nous laisserait guère regarder de ses films que le générique, le mot *fin* et quelques plans de raccords. Oui, il nous manque un cinéaste qui chanterait le crime crapuleux, la prostitution, la pédérastie, le vol sordide, la délation et sa sœur jumelle la trahison, bref le mal absolu, ce cinéaste devant être lui-même l'exemple vivant de l'abjection totale.

Il me suffit d'indiquer ici que *A l'Est d'Eden* dont le grand intérêt est ailleurs, nous engage quelque peu sur cette voie de la morale reconsidérée, du bien et du mal au pressing, pour n'avoir plus à reparler du scénario autrement que de manière allusive.

A l'Est d'Eden est le premier film à nous présenter un héros baudelairien, fasciné par le vice et par les honneurs, qui famille je vous hais et qui famille je vous aime, en même temps. C'est de James Dean, fleur du mal fraîchement coupée, qu'il importe de parler dans une revue de cinéma, de James Dean qui *est* le cinéma au même titre que : Lillian Gish, Chaplin, Ingrid Bergman, etc.

James Dean a réussi à rendre commercial un film qui ne l'était guère, à vivifier une abstraction, à intéresser un immense public à des problèmes moraux traités de manière inhabituelle, ces fameux problèmes moraux qui font certains siffler *The Big Knife, Les Mauvaises R e n c o n t r e s, Lola Montès.*



James Dean dans *A l'Est d'Eden* d'Elia Kazan.

Son regard de myope l'empêche de sourire, et le sourire, qu'à force de patience, on peut tirer de lui est une victoire.

Son pouvoir de séduction est tel — il faut entendre réagir la salle quand Raymond Massey refuse l'argent qui est amour — qu'il pourrait tous les soirs sur l'écran tuer père et mère avec la bénédiction du public le plus snob comme le populaire.

Son personnage ici est une synthèse des Enfants terribles assumant à lui seul la triple hérédité d'Elisabeth, Paul et Dargelos.

Physiquement, son agilité fait penser au petit écureuil de *La Règle du Jeu* ou encore à Zizi, le chat disloqué d'André Bazin qui a eu la chance qu'on lui marche dessus lorsqu'il était petit.

J'ai autant de louanges au service de Julie Harris qui cumule son propre charme délicat à celui de Louise de Vilmorin et d'Anne-Marie Cazalis. En sept minutes elle apprend la vie, à la fête foraine où elle connaît son premier abordage, son premier vol et son premier vrai baiser.

Nous avons singulièrement et coupablement médit de Kazan., A cela, plusieurs raisons : Kazan est fort mal admiré et pour ce qui en lui appartient le plus à d'autres : les apparences froufroutantes déshonnêtes, les effets de cadrage et d'éclairage, tout ce bric-à-brac roublard et autres pièges à dupes.

« *Remarquez, dans le noir et blanc, le truquage existe beaucoup plus que dans la couleur... Avec la couleur il faut renoncer à ces trucs-là; il s'agit de plus en plus d'être honnête.* » (JEAN RENOIR).

A l'Est d'Eden, premier film en couleurs et en Cinémascope de Kazan est aussi son premier film honnête au sens où, plus haut, l'entend Renoir.

Après cette révélation cinq fois confirmée, je suis allé revoir *Un tramway nommé Désir* et il m'a fallu toute la bonne foi et la perspicacité dont je suis capable, pour surmonter l'agacement devant les éclairages clignotants qui

masquent le jeu extraordinaire de Vivien Leigh.

Devant *On the Waterfront*, il était difficile de rester objectif pour des raisons qui concernent plutôt Budd Shulberg (le scénariste) que Kazan lui-même.

L'unité chez Elia Kazan, n'est pas le plan mais la scène sur laquelle il exerce un contrôle d'une fermeté sans exemple; plus la scène est longue, meilleure elle est, par le raffinement du jeu, sa fluidité, sa variété.

Celle très longue entre Julie Harris et James Dean sur la bague de 3.000 dollars jetée à la flotte, constituée de trente plans en champ contre-champ, est prodigieusement conduite.

A l'Est d'Eden consacre définitivement le triomphe de la couleur : nous aimerons au soleil ce que nous dédaignions à l'ombre. Nous pardonnons à Kazan de n'avoir pas aimé ses films car les enfants pardonnent à leurs parents : c'est toute l'histoire d'*A l'Est d'Eden*, toute l'histoire aussi de notre génération.

François Truffaut.

Une bonne comédie

LES HUSSARDS, film français d'Alex Joffé. *Scénario* et *dialogues :* P.-A. Bréal, Alex Joffé et Gabriel Arout. *Images :* Jean Serge Bourgouin. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* Robert Clavel. *Interprétation :* Bernard Blier, Bourvil, Giovanna Ralli, Georges Wilson, Louis de Funes, Daxely, Gianni Esposito, Virna Lisi, Solange Certain, Clelia Matania, Catherine Le Couey. *Production :* Cocinor-Cocinex-Sédif, 1955.

Les Hussards est un des bons films français de l'année 1955 et, parmi les comiques, à coup sûr le meilleur. Il a deux sortes de spectateurs, ceux qui avaient vu la pièce de Bréal dont il est l'adaptation, pièce qui connut un très grand succès à Paris, et ceux qui n'ont pas vu la pièce. C'est parmi les premiers que l'on trouve des réserves. J'avoue ne pas comprendre leur point de vue; s'il s'agissait de tourner purement et simplement la pièce cela ne valait pas la peine d'en faire un film. De nombreux problèmes d'adaptation se posaient et il me semble que Joffé les a résolus avec bonheur. On se souvient peut-être que la pièce qui mettait en scène des Français et des Italiens les faisait tous parler en français mais par une convention astucieuse il ne se comprenaient pas entre eux quand ils étaient censés parler chacun leur langue. Cette astuce n'était pas transportable telle quelle à l'écran. Joffé en a trouvé une excellente équivalence en ne doublant pas les Italiens et en mettant des sous-titres.

— Je suis absolument contre les films doublés, a dit Joffé, et puisque le film se passe en Italie, il serait irritant et invraisemblable que les habitants de San Angelo parlent autre chose que leur langue maternelle.

On ne saurait mieux dire... et, même pour une comédie le réalisme ne fait qu'ajouter à sa saveur. Il y a une certaine forme de comique qui n'en éclate que mieux dans un contexte authentique. C'est typiquement le cas des *Hussard* et cela explique en partie le son insolite que rend ce film.

Puisque nous avons prononcé le nom de San Angelo, rappelons l'histoire en quelques mots. Bonaparte vient de prendre le commandement de l'armée d'Italie. Nos deux héros, le sabreur Le Gouce et le trompette Flicot, font partie d'un détachement du 7e Hussard commandé par une brute gueulante mais sympathique, le Capitaine George. Au cours d'une reconnaissance les deux compères perdent leurs chevaux... Le drame pour un hussard ! La recherche de ces animaux les conduira dans le petit bourg de San Angelo où leur présence va créer mille incidents et mille quiproquos. Survient le détachement. Le Gouce et Flicot passent d'abord pour des héros, puis pour des traîtres. Condamnés à mort ils vont être exécutés quand une attaque providentielle des Autrichiens les tire de ce fatal embarras. La bataille terminée Flicot et Le Gouce s'aperçoivent qu'ils sont les seuls survivants de l'héroïque 1er détachement du 7e Hussards. Et voici Bonaparte qui arrive pour les féliciter... et les attache à son escorte.

Il est difficile d'expliquer pourquoi un film comique est réussi. On s'en aperçoit d'abord aux rires et ensuite à

la qualité de ces rires. Joffé, scénariste plein d'invention et qui avait déjà fait la preuve de ses dons de réalisateur dans *Six heures à perdre* et *Lettre ouverte,* confirme ici ce que nous espérions : qu'il rejoigne la maigre cohorte française des auteurs de cinéma comique que seul Tati jusqu'à maintenant illustrait de façon indiscutable.

Bien servi par ses interprètes, Bourvil, Blier, l'inénarrable Georges Wilson, de Funes, Esposito et la ravissante Giovanna Ralli, Joffé a soigneusement élaboré son entreprise. Rien n'a été laissé au hasard. Tout cela est dirigé au millimètre. A juste titre car (cf. Tati) on ne badine pas avec la *vis comica.* Elle exige précision, minutie, des mécanismes bien remontés, bien huilés. Ainsi le ressort des *Hussards* se déroule harmonieusement... et à la fin il reste encore de la réserve. Joffé a su rester à l'intérieur de son action. Cette impression de perpétuelle virtualité donne son style à la comédie : on ne sent jamais l'effort. C'est un des secrets des vrais réussites que beaucoup d'efforts donnent en fin de compte une impression de facilité. Joffé y ajoute une pointe d'humanisme et achève ainsi d'imprimer sa marque sur cette farce du meilleur style... à qui il ne manque que la couleur pour nous satisfaire tout à fait.

J. D.-V.

Le second lot

MARGUERITE DE LA NUIT, film franco-italien en Eastmancolor, de CLAUDE AUTANT-LARA. *Scénario, adaptation et dialogue :* Ghislaine Autant-Lara et Gabriel Aout, d'après le roman de Pierre Mac Orlan. *Images :* Jacques Natteau. *Décors :* Max Douy. *Musique :* Lucien Cloérec. *Interprétation :* Michèle Morgan, Yves Montand, Palau, Jean-François Calvé, Jean Debucourt, Louis Seigner, Jacques Clancy, Hélène Tossy. *Coproduction franco-italienne :* S.N. E.G.-Gaumont Actualité — Del Duca Film Paris — Cino Del Duca Rome, 1956.

A deux ou trois exceptions près, la critique a été contre ce film. Ce qui ne prouve rien, mais trouble tout de même dans la mesure où Autant-Lara a de fidèles partisans. Le public (des salles d'exclusivité) a, dans l'ensemble, été également boudeur. Ce qui non plus ne prouve pas grand-chose... mais pourrait troubler un réalisateur qui est habitué à une large adhésion de la part des spectateurs (*Le Diable au corps, Le Blé en herbe, Le Rouge et le Noir*). Ce film sera-t-il pour autant un échec financier ? Cela me paraît peu probable. Combien de fois a-t-on parlé de catastrophes à propos de productions dont l'exclusivité élyséenne et la critique avaient été mauvaises ! Cela ne les a pas empêché lors de la « sortie générale » (quartiers et provinces) de réaliser de confortables bénéfices. *Marguerite de la Nuit* a une bonne affiche : un titre qui frappe, deux grandes vedettes (Michèle Morgan et Yves Montand) et un réalisateur connu. C'est plus qu'il n'en faut dans les conditions actuelles de l'exploitation en France pour remplir les salles. Les gens sortiront peut-être mécontents, mais cela n'empêchera pas d'autres de venir. Il ne s'agit donc pas d'un film maudit et on peut en dire ce que l'on en pense sans avoir la pénible impression de voler au secours de la défaite.

Ce qu'on en pense ! C'est vite dit. De *Marguerite de la Nuit* on ne sait pas quoi penser. Un échec ? Oui, mais uniquement par rapport à l'ambition des buts. C'est parce que ce film est le résultat d'un effort considérable, parce que auteurs, réalisateurs, décorateurs, techniciens, tous ont cru qu'ils façonnaient une œuvre audacieuse et originale que l'on peut parler d'échec. Le drame c'est que l'on peut imaginer qu'un producteur pressé, ayant à utiliser quelques décors fantaisistes non utilisés pour un film précédent, décide au dernier moment de tourner un film ayant l'apparence de la qualité : on adapte en vitesse une (longue) nouvelle oubliée de Mac Orlan, on engage deux acteurs très connus, un réalisateur habile et réputé, on essaye comme on peut de faire coïncider les décors et l'histoire et un mois après l'affaire est dans le sac... je veux dire dans les boîtes... le drame, disais-je, c'est que l'on peut imaginer cela et que le résultat soit cette *Marguerite de la Nuit* qui nous déçoit tellemment. Dans

le cas que nous avons imaginé les « artistes » pourraient toujours dire « On a fait ce qu'on a pu... c'est du travail soigné... que voulez-vous, sur un sujet pareil ! Avec ces incroyables décors ! »... et le « commerçant » : « ...mais voyons, tout cela est très littéraire : Faust ! Mac Orlan ! Ce diable 1924 ! Et les décors de Caligari... un film de Cinémathèque à la portée des midinettes ! Si ce n'est pas ça un film de qualité, alors vraiment... »

Mais il s'agit pas du cas que nous avons imaginé. Autant-Lara a voulu faire ce film, il est selon son cœur, et, tel qu'il est, il l'aime, il le satisfait, les réactions défavorables l'étonnent sincèrement. J'ai entendu de même Max Douy (qui a reconstitué les décors qu'Autant-Lara dessinait jadis pour Marcel l'Herbier) défendre passionnément le film. Il n'est pas jusqu'à Mac Orlan qui ne se déclare pleinement satisfait. C'est plutôt le producteur qui pourrait dire : « Moi, j'ai fait ce que j'ai pu... j'ai peu lésiné sur les moyens... un petit peu, pour le principe... mais pas plus... entre nous je n'y ai jamais cru vraiment... j'ai fait semblant... il faut essayer de temps en temps d'être pour l'avant-garde... mais c'était difficile à sauver un pareil sujet ! »

✶

En 1924 Claude Autant-Lara avait vingt et un ans. L'année d'avant il avait dessiné les curieux costumes de *Don Juan et Faust*, l'année d'après il devait dessiner ceux, excellents, de *Nana*. Il semble bien qu'il ait gardé, caché au fond du cœur, la nostalgie de cette époque de recherches et d'audaces, d'expériences et de conquêtes : l'impressionnisme français, l'expressionnisme allemand, l' « Avant-garde », l'explosion du réalisme soviétique, les grands films américains, tout cela se mélange dans le souvenir des années 21 à 28. Mais dans le souvenir aujourd'hui l'histoire du cinéma a fait deux parts.

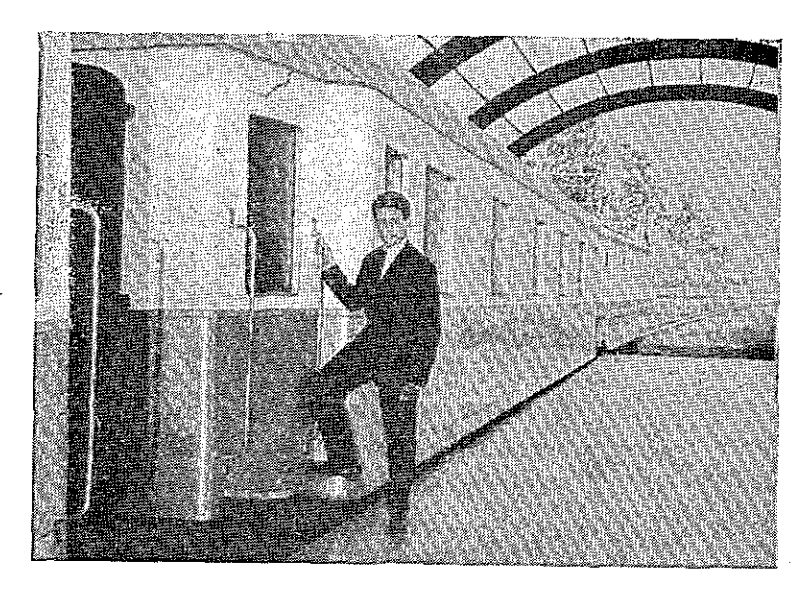
Pour un premier lot et sur ces sept années, elle a retenu Stroheim pour *Folies de Femmes, les Rapaces, la Veuve Joyeuse, la Marche Nuptiale* et *Queen Kelly*, Fritz Lang pour *Les Niebelungen et Metropolis*, Flaherty pour *Nanouk* et *Moana*, Murnau pour *Nosferatu, Tartufe, Faust* et *l'Aurore*, Dreyer pour *La Passion de Jeanne d'Arc*, Eisenstein pour *Le Cuirassé Potemkine* et *Octobre*, Poudovkine pour *La Mère, la Fin de Saint-Petersbourg* et *Tempête sur l'Asie*, Renoir pour *Nana*, Sternberg pour *Les Nuits de Chicago*, Clair pour *Entr'acte* et *Un Chapeau de Paille d'Italie*... et Gance aussi pour un ensemble de films qui forcent l'admiration par leur lyrisme, en dépit de leurs extravagances.

Ce premier lot, c'est celui de ceux dont le temps a prouvé que leur renommée ne devait pas qu'à la mode ou aux audaces du moment ; quelque chose de plus profond permet à ces créateurs de rejoindre ceux qui étaient déjà élus : Griffith, Chaplin, Ince, Sjöström, Stiller, Sennett, Feuillade, Méliès, Reynaud, Cohl, Lumière...

Dans le second lot, il y a ceux dont le talent quoique évident n'a forcé la postérité que pour l'érudition et le mérite. Ils ont joué un rôle souvent très important, déblayé le terrain, prouvé que certaines voies étaient sans issue ou fécondes... mais pour d'autres. Ils ont bien mérité de l'histoire du cinéma qui donne soigneusement leurs filmographies, mais quand on revoit aujourd'hui leurs films c'est pour saluer leur audace sans pour autant se méprendre sur leur valeur. Il y a quelque chose de cruel et de mélancolique dans ces classements. Sur le moment ils sont presque toujours injustes, mais quand trente ans ont passé (avec le phénomène d'accélération de l'histoire du cinéma) il faut bien s'incliner devant les évidences. Personne ne songe à sous-estimer (pour cette période) Delluc, L'Herbier, Léni, Germaine Dulac, Kirsanov, Koulechov ou Cavalcanti... mais les années passées, et sans passion, on ne peut mettre sur le même plan *Fièvres* et *Folies de Femmes*, *Le Cabinet des figures de cire* et *Nosferatu Dura Lex* et *Le Potemkine*. Je suis même de ceux qui, en toute honnêteté — et je sais l'indignation que cette opinion suscite ! — ne croient pas à la postérité d'Epstein, de Feyder et de Pabst, qui les rangent dans le second lot : celui du mérite, mais pas de l'immortalité.

L'Inhumaine (1924) me paraît le symbole parfait de ces grands projets manqués. Tout y était mobilisé pour la qualité intellectuelle et l'intelligence artistique, plus un générique prestigieux : Mallet Stevens, Fernand Leger, Cavalcanti, Mac Orlan, Darius Milhaud ! L'échec fut total.

Je me demande si dans vingt ans



Jean-François Calvé dans *Marguerite de la Nuit* de Claude Autant-Lara.

nos enfants n'auront pas les mêmes sentiments devant *Marguerite de la Nuit*, en dépit d'un générique où figurent : Autant-Lara, Gabriel Arout, Mac Orlan, Cloërec, Max Douy, Michèle Morgan, Montand. Je me demande si dans la nostalgie de ses espoirs de jeunesse, si pour glorifier cette fameuse année 24 qui est justement celle de *L'Inhumaine* et du roman de Mac Orlan, la principale erreur d'Autant-Lara n'est pas justement d'avoir puisé son inspiration dans le second lot et pas dans le premier.

Etienne LOINOD.

Rendons à John Alton...

THE BIG COMBO (ASSOCIATION CRIMINELLE). Film américain de JOSEPH LEWIS. *Scénario :* Philip Yordan. *Images :* John Alton. *Musique :* David Raskin. *Décors :* Jack McConaghy. *Montage :* Robert Eisen. *Interprétation :* Cornel Wilde, Richard Conte, Brian Donlevy, Jean Wallace, Robert Middleton, Lee Van Cleef, Ted de Corsia, Earl Holliman, Helen Walker, John Hoyt, Jay Adler, Helene Stanton. *Production :* Security-Theodora 1954.

The Big Combo, c'est la « grande combine ». La grande combine, c'est un syndicat du crime, moins bien organisé que celui de *New York Confidentiel* puisqu'il est mis hors d'état de nuire par la police. De ce sujet qui inspira simultanément une demi-douzaine de réalisateurs, Joseph Lewis ne se tire guère mieux que ses collègues. Le générique est très alléchant: les postes-clefs : scénario, image et musique, sont tenus par trois des principaux noms de Hollywood ; c'est une production totalement indépendante et, malgré tout, nous sommes finalement déçus : si l'on se rappelle que, dans des conditions similaires, Aldrich tourna *Kiss me deadly*, la responsabilité de Lewis dans cet échec est flagrante : une fois de plus, il déçoit les espoirs fondés sur lui au lendemain du *Démon des Armes*.

Cependant, *The Big Combo* n'est pas sans intérêt, et cela grâce à John Alton, actuellement l'un des plus grands, sinon le plus grand opérateur d'Hollywood. Longue est la liste des films américains qui doivent autant à leur opérateur qu'à leur réalisateur : ce fut notamment le cas de *L'Aventure*

vient de la Mer photographié par George Barnes, de *La Femme aux Cigarettes* par Joseph LaShelle, de *Niagara* par Joe McDonald, de *Suzanne découche* par Nicolas Musuraca.

On trouve même, en cherchant bien, de véritables « films d'opérateurs » : le repérage en est aisé, car ils répondent à quelques caractéristiques fort simples et bien précises : éclairages et cadrages soignés, angles judicieusement choisis, mouvements d'appareils savants, et, par contre, absence de direction d'acteurs, rythme incertain, montage inexistant. *Meurtre à bord*, signé par Joseph Newman, œuvre de Joseph LaShelle, se rattachait à cette catégorie et il semble bien que *The Big Combo* y entre aussi : on n'y décèle guère matière à réflexion, mais on demeure stupéfait du travail de John Alton.

Avez-vous vu *Marché de Brutes* et *La Porte du Diable* d'Anthony Mann, *Le Cirque Infernal* de Richard Brooks ou *Quatre Etranges Cavaliers* de Allan Dwan ? Si oui, vous êtes déjà convaincus du talent d'Alton. Dans le cas contraire, vous risquez d'ignorer son nom, car il n'a jamais collaboré à de grands succès commerciaux (1). Que *The Big Combo* contribue tant soit peu à faire connaître *the big Alton*, c'est tout ce que nous demandons.

CHARLES BITSCH.

(1) En dehors de *Un Américain à Paris*, mais, n'ayant éclairé que les séquences de ballets, sur le générique il se perdait au milieu des chorégraphes et autres costumiers.

LOLA AUX PIEDS NUS

par Jacques Siclier

Que la *Lola Montès* de Max Ophuls ressemble ou non à celle de l'histoire, que le film soit ou non fidèle à la biographie de Cecil St Laurent, c'est absolument sans importance. Au départ de cette entreprise, on trouve une conjugaison d'éléments destinés à séduire les producteurs : sujet à costumes dans le style Dumas père, CinémaScope et Martine Carol : éléments à partir desquels le metteur en scène a réussi à imposer sa conception. Au lieu de « la reine du scandale » que n'importe qui aurait pu tourner, nous arrivons à *Lola Montès* qu'Ophuls seul pouvait réaliser. Car Max Ophuls a réellement « inventé » *Lola Montès* et construit pour elle un univers délirant au centre duquel elle apparaît comme la perle dans l'huître. Outre l'importance exceptionnelle d'un *tel film sur le plan du langage cinématographique* (il est le premier à justifier le CinémaScope), son originalité est de se présenter comme un admirable portrait de femme chargé de mystère et d'incertitude. *Lola Montès*, c'est *La Comtesse aux pieds nus* du cinéma français.

LES COINCIDENCES EXTERIEURES

On pourra s'étonner de ce rapprochement avec l'œuvre de Mankiewicz qui nous enchanta au début de l'été dernier. L'intellectualisme distingué du style de *La Comtesse* et le baroquisme frénétique de *Lola Montès* ne semblent pas avoir de communes mesures. Or, avec une manière et un tempérament différents, les deux réalisateurs arrivent à montrer à peu près les mêmes choses. Au point que ces deux portraits semblent avoir eu un modèle identique.

J'énumère rapidement un certain nombre de coïncidences « extérieures ». Nous avons affaire à deux danseuses espagnoles. L'une authentique : Maria Vargas, l'autre, fabriquée : Lola, présentée, à l'origine, comme la fille d'un officier anglais de l'armée des Indes. Deux

artistes, remarquées pendant leurs numéros (dont la qualité ne compte guère ; ces numéros, le spectateur les devine plus qu'il ne les voit), lancées par d'habiles fabricants de vedettes vers un tout autre horizon. Maria Vargas, étoile épinglée au firmament d'Hollywood ; Lola, attraction de cirque après une carrière galante qui est déjà comme un prodigieux spectacle. Elles rencontrent toutes deux un homme qui a pressenti leur véritable nature, le metteur en scène pour Maria, l'imprésario écuyer pour Lola. Enfin, détail qui a son importance, même s'il est le plus fortuit, elles deviennent, toutes deux, comtesses. Maria Vargas hérite le titre d'un aristocrate italien ; la danseuse doit le sien aux faveurs du roi Louis II de Bavière avec lequel elle a une liaison très bourgeoise. Cette conjonction avec la vieille noblesse européenne représentant, dans les deux cas, le sommet de l'ascension sociale et la dernière chance.

Si j'ajoute qu'on trouve dans les deux films la même féroce dénonciation des méthodes avec lesquelles on fabrique les vedettes (le producteur américain et le montreur de cirque américain sont aussi peu flattés), il me semble naturel d'en arriver au point où s'organise le rapprochement. La Comtesse et Lola incarnent la femme dont on essaye d'organiser le destin pour la pousser vers le mythe.

LE VRAI VISAGE DE LA FEMME FATALE

Cette femme, nous la connaissons ; elle vient tout droit de la littérature romantique et s'appelle « femme fatale ». On s'est beaucoup référé à Stendhal à propos de *La Comtesse aux pieds nus*. Il semble que ce ne soit pas seulement à cause du ton très beyliste de l'épisode italien. Le mystère de la comtesse vient en grande partie de son caractère anachronique. Maria Vargas est une femme du XIX[e] siècle dans la mesure où on veut lui faire jouer à Hollywood les réincarnations de Garbo. Quant à Lola Montès, dont les aventures se déroulent vers 1840, c'est, bien entendu, la conception romantique à sa source et telle image de la jeune Lola se jetant au cou du premier homme qui va la posséder, sur le fond bleu magique d'un corridor de théâtre, évoque assez les gravures de Keepsakes. Les éléments architecturaux du décor, le déchaînement de plantes vertes, de voiles et de bougies ne sont jamais gratuits. Les deux femmes appartiennent au même univers. Leur beauté, leur dédain des conventions sociales et leur pouvoir sur les hommes les classent femmes fatales. Puisqu'est dite fatale toute femme qui change fréquemment d'amants et cause le scandale. A l'actif de Lola Montès on trouve quelques fortunes mangées et une révolution ; à celui de Maria Vargas des haines attisées par son dédain et un adultère tragique.

Or, la brisure chronologique du récit, adoptée pareillement par Mankiewicz et Ophuls, n'est pas un artifice de style repris à Orson Welles. C'est une manière très logique de donner au portrait les touches qui le font virer vers sa vérité intérieure. Ce n'est plus la femme qui est anachronique, mais le rôle qu'on lui impose. Cette manière de raconter déroute le public qui ne comprend pas très bien pourquoi cette femme fatale, reine d'Hollywood ou du scandale, ne se comporte jamais devant lui comme elle le devrait pour mériter sa réputation. Il existe toujours un écart assez grand entre ce qu'on lui dit d'elle et la manière dont elle agit.

Dans *La Comtesse aux pieds nus* les témoins de certains moments de la vie de Maria la ressuscitent telle qu'ils l'ont vue chacun ; leurs souvenirs divergent ; ceux de l'imprésario traduisent nettement le désarroi du public : à la première de son film, Maria Vargas n'a pas eu l'attitude traditionnelle de la vedette lancée.

Dans *Lola Montès* apparait en quelque sorte le point de vue subjectif de la comtesse ; le seul qui manque volontairement chez Mankiewicz. Mais on arrive au même résultat. Lola est le témoin de certains moments de sa propre existence tandis qu'elle participe comme un objet à la représentation de sa vie, de la légende de sa vie dans le décor de cauchemar d'un cirque parfaitement assimilable au cimetière italien noyé de pluie. Quelle différence peut-il y avoir entre la statue de Maria figée dans la pierre pour l'éternité et cette idole baroque, traînée dans des carrosses d'or, juchée sur un trapèze ou mise en valeur sur un plateau tournant ? La confrontation entre diverses réalités aboutit pareillement à ce visage démasqué de la femme fatale qui retrouve son apparence humaine. La véritable fatalité de la femme fatale n'était pas de causer le malheur des hommes mais de *ne pas être aimée*, de ne pas être retenue. Les pieds nus de la comtesse qui ne peut trouver de chaussures, Les voitures roulantes qui emportent toujours Lola ailleurs signifient bien la même chose. Chez ces héroïnes, la recherche de l'amour compte avant tout. On sait que pour Maria Vargas le malentendu est beaucoup plus terrible puisque le cœur trouve enfin son repos dans une union où, cette fois, le corps ne peut être satisfait ; l'errance de Lola s'arrête dans le

cirque sans espoir et devient en même temps errance à l'infini. Le cirque est la gigantesque et dernière roulotte de sa vie.

C'est toute une conception de la *femme telle que* le cinéma l'a imposée qui est niée dans les œuvres de Mankiewicz et d'Ophuls.

ÉCHEC D'UN MYTHE

Cette rencontre, à quelques mois d'intervalle, n'est pas le fruit d'une influence de Mankiewicz sur Ophuls. Il faut bien y trouver le début magistral d'une évolution qui devait nécessairement venir *d'Hollywood pour passer* à l'Europe. *La Comtesse aux pieds nus*, après des années de cinéma mysogine en réaction contre l'angélisme de Garbo, relate l'échec d'un mythe dont Mankiewicz nous dit que les hommes d'Hollywood ne sont plus dignes. C'est la revanche de la divinité qui refuse un pouvoir factice et *veut vivre*. Aux amants prêts à la combler de faux *honneurs et à la couvrir d'or à condition qu'elle leur soit soumise*, Maria préfère le gitan qui danse au bord des routes, c'est-à-dire la liberté d'aimer. Le Nouveau Monde qui l'a fabriquée n'est plus à sa mesure. La femme refuse d'être un mythe. L'ancien monde, l'Europe des aristocrates, l'Italie des aventures romantiques et du cœur est le salut entrevu et choisi. *L'impuissance à assumer Maria* y est symboliquement d'un autre ordre. Et si le film semble ne pas avoir de conclusion, c'est bien pour laisser à d'autres le soin de développer cette conception toute neuve. Que la femme n'est plus ce qu'elle était au XIX[e] siècle, que le rang de mythe ne lui convient plus puisqu'on ne l'a mieux sacralisée que pour pouvoir, ensuite, *la dégrader*.

Chez Lola Montès, dans une espèce de rêve somnambulique, la créature objet du mythe détruit au fur et à mesure, par ses souvenirs, l'image que l'on propose d'elle. Seule issue *qui reste à cette* « reine du scandale » enchaînée à sa fausse gloire, de se libérer, tous les soirs ; le cinéma n'intervient plus qu'au second degré, mais dans ce cirque parfaitement abstrait dont on ne peut jamais deviner les limites exactes, Hollywood est en germe. Le mythe échoue *avant l'invention du cinéma*. »

Parlant de la *Comtesse aux pieds nus*, J. Doniol-Valcroze a écrit : « *On dirait d'une histoire rêvée, traversée d'un seul personnage à l'état de veille : Humphrey Bogart.* » La même définition peut s'appliquer à *Lola Montès* où le « seul personnage à l'état de veille » est Peter Ustinov, créateur sadique de Lola à la manière dont Sternberg le fut d'une autre Lola il y a bien longtemps. La scène finale de *la femme en cage*, ensachée de toile brune et tendant à travers les barreaux des mains vaines pour une dérisoire offrande tandis qu'un nain joue de l'orgue de Barbarie, a d'ailleurs une allure très sternbergienne. Et l'on peut voir, par la rencontre entre Ustinov et sa future victime, que celui-là seul savait à quoi s'en tenir. Sa lucidité est d'ailleurs différente de celle de *Bogart qui, après avoir* aidé à créer Maria, se retire du jeu et ne tourne plus de films avec elle. Ce qui était la meilleure façon de l'aimer.

On peut, sur le plan psychologique, proposer bien des explications de ces deux héroïnes. La vie familiale de Maria Vargas, entrevue, le lambeau de jeunesse de Lola introduisent dans l'adolescence le Complexe d'Œdipe et la haine de la mère ; ces clés jetées là un peu négligemment le sont peut-être pour augmenter le mystère. Plus excitante pour l'esprit et les *sens que* Martine Carol, Ava Gardner garde d'ailleurs une espèce d'aura héritée de Garbo, alors que notre actrice rêve mais ne fait pas rêver. Cela tient sans doute au fait que le cinéma européen n'a jamais su construire un mythe de la femme à l'échelle d'Hollywood. Ophuls est un Européen et *Lola Montès* pourrait bien être aussi Martine Carol *refusant d'être la Martine* Carol des films de Christian Jaque, c'est-à-dire le mythe le plus impur de notre pauvre cinéma français.

Toutefois, ces deux films insolites et, du point de vue technique, pareillement gênants pour un public habitué au réalisme psychologique et à l'académisme, pareillement peu divertissants si l'on s'en réfère aux canons *traditionnels du divertissement*, ont quelque chose de révolutionnaire. Constatant et affirmant l'échec d'un mythe qui reste le plus significatif, à travers le cinéma, de toute une civilisation, ils obligent par là même le cinéma à évoluer ; ils sont des films d'amour comme on n'en a jamais fait.

Il ne me déplaît d'ailleurs pas de les rapprocher des *Mauvaises Rencontres* dont le procédé narratif est assez semblable et qui les complète en montrant au public pour la première fois cet être pratiquement inconnu du cinéma qu'est la femme du XX[e] siècle.

JACQUES SICLIER.

FILMOGRAPHIE D'HOWARD HAWKS

Howard Hawks est né le 30 mai 1896 à Goshen (Indiana). Études à l'Université de Pasadena et à la Philips Exeter Academy. S'engage en 1917 dans les Forces Aériennes Américaines. Démobilisé en 1919 avec le grade de Sous-Lieutenant. De 1920 à 1923, travaille dans une usine d'aviation. Bat le record de vitesse en ligne droite.

Passant ses vacances à Hollywood, il accepte un poste d'accessoiriste à la Paramount; devient ensuite assistant de découpage, avant d'exécuter lui-même des découpages. Enfin, scénariste.

1924 — TIGER LOVE (Famous Players Lasky — Paramount).

Metteur en scène : George Melford.
Scénario : Howard Hawks, d'après *El Gato Montes* de Manuel Penella.
Adaptation : Julie Herne.

1925 — THE DRESSMAKER FROM PARIS (Famous Players Lasky — Paramount).

Metteur en scène : Paul Bern.
Sc. : Adelaïde Heilbron, d'après Howard Hawks et Adelaïde Heilbron.

Le metteur en scène pressenti étant tombé malade, il dirige son premier film.

1926 — THE ROAD TO GLORY (William Fox).

Sc. : L.G. Rigby, d'après Howard Hawks.
Op. : Joseph August.
Int. : May McAvoy.

1926 — FIG LEAVES (SA MAJESTÉ LA FEMME) (William Fox). — Deux bobines en couleurs.

Sc. : Hope Loring, Louis D. Lighton, d'après Howard Hawks.
Op. : Joseph August.
Int. : George O'Brien, Olive Borden.

1927 — THE CRADLE SNATCHERS (William Fox).

Sc. : Sarah Y. Mason, d'après la pièce de Russell Medcraft et Norma Mitchell.
Op. : L. William O'Connell.
Int. : Arthur Lake, Nick Stewart, Sally Eilers, Arthur Walis.

1927 — PAID TO LOVE (William Fox).

Sc. : William M. Conselman, Seton I. Miller, d'après Harry Carr.
Op. : L. William O'Connell.
Int. : Virginia Valli, George O'Brien, William Powell.

1927 — QUICKSANDS (Afgar Corp. — Paramount).

Metteur en scène : Jack Conway.
Sc. : Howard Hawks.
Int. : Richard Dix.

1927 — FAZIL (William Fox).

Sc. : Seton I. Miller, Philip Klein, d'après la pièce de Pierre Frondaie *L'Insoumise* et l'adaptation anglaise *Prince Fazil*.
Op. : L. William O'Connell.
Mont. : Ralph Dixon.
Int. : Charles Farrell, Greta Nissen, John Boles.

1928 — A GIRL IN EVERY PORT (CŒUR D'OR, POINGS D'ACIER) (William Fox).

Sc. : Seton I. Miller, d'après Howard Hawks.
Op. : L. William O'Connell, R.-J. Berquist.
Mont. : Ralph Dixon.
Int. : Louise Brooks, Victor McLaglen, Robert Armstrong.

1928 — THE AIR CIRCUS (LES ROIS DE L'AIR) (William Fox). — Film partiellement parlant.

Sc. : Seton I. Miller, Norman Z. McLeod, d'après Graham Baker et Andrew Bennison.
Dial. : Hugh Herbert.
Réal. adjoint : Lewis B. Seiler.
Op. : Dan Clarke.
Mont. : Ralph Dixon.

1929 — TRENT'S LAST CASE (William Fox) — Film sonore.

Sc. : Scott Darling, d'après le roman de E.-C. Bentley, adapté par Beulah Marie Dix.

Op. : Harold Rosson.

Int. : Raymond Griffith, Marceline Day, Raymond Hutton, Lawrence Day, Donald Crisp, Ed. Kennedy, Nicholas Soussarin, Anita Carvin.

FILMS PARLANTS

1930 — THE DAWN PATROL (LA PATROUILLE DE L'AUBE) (First National).

Sc. : Howard Hawks, Dan Totheroh, Seton I. Miller, d'après le récit de John Monk Saunders *The Flight Commander.*
Op. : Ernest Haller.
Mont. : Ray Curtis.
Int. : Richard Barthelmess, Douglas Fairbanks Jr., Neil Hamilton, William Janney, James Finlayson, Clyde Cook, Gardner Janes, Edmund Breon, Frank McHugh, Jack Ackroyd, Harry Allen.

1931 — THE CRIMINAL CODE (LE CODE CRIMINEL) (Columbia).

Prod. : Harry Cohn.
Sc. : Fred Niblo Jr., Seton I. Miller, d'après la pièce de Martin Flavin.
Op. : James Wong Howe.
Mont. : Edward Curtis.
Int. : Walter Huston, Phillips Holmes, Constance Cummings, Mary Doran, De Witt Jennings, John Sheehan, Boris Karloff, Otto Hoffman.

1932 — THE CROWD ROARS (LA FOULE HURLE) (Warner Bros. — *Vitaphone*).

Sc. : Kubec Glasmon, John Right, Seton I. Miller, Niven Busch, d'après Howard Hawks et Seton I. Miller.
Op. : Sid Hickox.
Mont. : John Sterner.
Int. : James Cagney, Joan Blondell, Ann Dvorak, Leo Nomis, Eric Linden, Guy Kibbee, Frank McHugh, William Arnold.

1932 — SCARFACE, SHAME OF THE NATION (RACKETTERS) (Atlantic Pict. — *United Artists*).

Prod. : Howard Hughes, Howard Hawks.

Sc. : Ben Hecht, d'après le livre *Scarface* d'Armitage Trail.
Adapt. et dial. : Seton I. Miller, John Lee Mahin, W.-R. Burnett.
Op. : Lee Garmes, L. William O'Conneil.

Mus. : Adolph Tandler, Gus Arnheim.
Mont. : Edward Curtis.

Int. : Paul Muni, George Raft, Ann Dvorak, Boris Karloff, Karen Morley, Osgood Peerkins, Vince Barnett, Henry Gordon, Purnell Pratt, Inez Palange.

1932 — TIGER SHARK (LE HARPON ROUGE) (First National — Vitaphone).

Sc. : Wells Root, d'après le roman *Tuna* de Houston Branch.

Op. : Tony Gaudio.
Mont. : Thomas Pratt.

Int. : Edward G. Robinson, Zita Johann, Richard Arlen, Leila Bennett, Vince Barnett, William Ricciardi, John Caroll Naish.

1933 — TODAY WE LIVE (APRÈS NOUS LE DÉLUGE) (M.G.M.).

Prod. : Howard Hawks.
Sc. : Edith Fitzgerald, Dwight Taylor, d'après la nouvelle *Turn About* (*Chacun son Tour*) de William Faulkner.
Dial. : William Faulkner.
Op. : Oliver T. Marsh.
Mont. : Edward Curtis.

Int. : Joan Crawford, Gary Cooper, Franchot Tone, Robert Young, Roscoe Karns, Louise Closser Hale, Rollo Cloyd, Hilda Vaughn.

1934 — VIVA VILLA ! (M.G.M.).

Metteurs en scène : Howard Hawks, puis Jack Conway (qui signe le film).
Prod. : David O. Selznick.
Sc. : Ben Hecht, d'après le livre de Edgcumb Pinchon et O.-B. Stade.
Mus. : Herbert Stothart.
Int. : Wallace Berry, Fay Wray, Leo Carillo, H.-B. Walthall.

1934 — TWENTIETH CENTURY (TRAIN DE LUXE) (Columbia).

Sc. : Ben Hecht, Charles McArthur, d'après leur pièce tirée de la pièce *Napoleon of Broadway* de Charles Bruce Milliholland.
Op. : Joseph Walker.
Mont. : Gene Havlick.
Int. : John Barrymore, Carole Lombard, Walter Connolly, Roscoe Karns, Etienne Girardot, Charles Levison, Dale Fuller, Ralph Forbes.

1935 — BARBARY COAST (VILLE SANS LOI) (Samuel Goldwyn — United Artists).

Sc. : Ben Hecht, Charles McArthur.
Op. : Ray June.
Mus. : Alfred Newman.
Mont. : Edward Curtis.
Int. : Edward G. Robinson, Myriam Hopkins, Joel McCrea, Walter Brennan, Frank Craven, Brian Donlevy, Clyde Cook, Harry Carey.

1936 — CEILING ZERO (BRUMES) (Cosmopolitan Pict. — First National).

Prod. : Harry Joe Brown.
Sc. : Frank Wead, d'après sa pièce.
Op. : Arthur Edeson.
Int. : James Cagney, Pat O'Brien, June Travis, William Holmes, Stuart Erwin, Isabel Jewell, Henry Wadsworth, Craig Reynolds, Richard Purcell, Barton Mc Lane.

1936 — THE ROAD TO GLORY (LES CHEMINS DE LA GLOIRE) (20th Century Fox).

Prod. : Darryl F. Zanuck.
Sc. : Joel Sayre, William Faulkner (remake de *Les Croix de Bois*, de Raymond Bernard).
Op. : Gregg Toland.—
Mus. : Louis Silvers.
Mont. : Edward Curtis.
Int. : Fredric March, Richard Barthelmess, Warner Baxter, Lionel Barrymore, June Lang, Gregory Ratoff, Victor Kilran, Paul Stanton, John Qualen· Paul Fix.

1936 — COME AND GET IT (LE VANDALE) (Samuel Goldwyn — United Artists)

Metteurs en scène : Howard Hawks, William Wyler (qui termine le film).
Sc. : Jules Furthman, Jane Murfin, d'après le roman d'Edna Ferber.—
Réal. adjoint : Ross Lederman (scènes de forêt).
Op. : Gregg Toland, Rudolph Maté.
Mus. : Alfred Newman.
Mont. : Edward Curtis.
Int. : Edward Arnold, Frances Farmer, Walter Brennan, Joel McCrea, Andrea Leeds, Mady Christians, Leoncie Rouy-Dementis, Frank Shields, Mary Nash.

1938 — BRINGING UP BABY (L'IMPOSSIBLE MONSIEUR BÉBÉ) (R.K.O.).

Prod. : Cliff Reid.
Sc. : Dudley Nichols, Hagar Wilde, d'après Hagar Wilde.
Op. : Russell Metty.
Mus. : Roy Webb.
Mont. : George Hively.
Int. : Cary Grant, Katharine Hepburn, Barry Fitzgerald, Charlie Ruggles, May Robson, Walter Catlett, Fritz Feld, Leona Roberts.

1939 — ONLY ANGELS HAVE WINGS (SEULS LES ANGES ONT DES AILES) (Columbia) — Sépia.

Prod. : Howard Hawks.
Sc. : Jules Furthman, d'après Howard Hawks.
Op. : Joseph Walker, Elmer Dyer (prises de vues aériennes).
Mus. : Dimitri Tiomkin, Morris W. Stoloff.
Mont. : Viola Lawrence.
Int. : Cary Grant, Jean Arthur, Richard Barthelmess, Rita Hayworth, Thomas Mitchell, Noah Beery Jr., Allyn Joslyn, Sig Ruman, John Caroll, Victor Kilian, Donald Durby.

1939 — INDIANAPOLIS SPEEDWAY (Warner Bros.).
Metteur en scène : Lloyd Bacon.
Sc. : Sig Herzig, Wally Klein, d'après Howard Hawks.

1939 — HIS GIRL FRIDAY (LA DAME DU VENDREDI) (Columbia).

Sc. : Charles Lederer, d'après la pièce *The Front Page* de Ben Hecht et Charles McArthur (remake de *Front Page* de Lewis Milestone).
Op. : Joseph Walker.
Mus. : Morris W. Stoloff.
Mont. : Gene Havlick.
Int. : Cary Grant, Rosalind Russell,

Edna Ferber : Cimarron – Le Vandale
Show-Boat- Géant

Ralph Bellamy, Gene Lockhart, Porter Hall, Roscoe Karns, Frank Jenks, Regis Toomey, John Qualen, Abner Biberman.

1940 — THE OUTLAW (LE BANNI) (Howard Hughes — United Artists).
Metteurs en scène : Howard Hawks (dix premiers jours), Howard Hughes (qui signe le film).
Sc. : Jules Furthman.
Op. : Gregg Toland.
Mus. : Victor Young.
Mont. : Wallace Grissell.
Int. : Jane Russell, Jack Beutel, Thomas Mitchell, Walter Huston.
Film présenté en 1943, sorti en 1946.

1941 — SERGEANT YORK (SERGENT YORK) (Warner Bros.).
Prod. : Jesse L. Lasky, Hal B. Wallis.
Sc. : Abem Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston, d'après le livre *War Diary of Sergeant York.*
Op. : Sol Polito, Arthur Edeson (scènes de guerre).
Mus. : Max Steiner.
Int. : Gary Cooper, Joan Leslie, Walter Brennan, Margaret Wycherly, Noah Beery Jr., Ward Bond, George Tobias, Dickie Moore, June Lockhart, Howard DaSilva, Clem Bevans, Robert Porterfield, Stanley Ridges, Joe Sawyer.

1941 — BALL OF FIRE (BOULE DE FEU) (Samuel Goldwyn — R.K.O.).
Sc. : Charles Brackett, Billy Wilder, d'après *From A to Z* de Thomas Monroe et Billy Wilder.
Op. : Gregg Toland.
Mus. : Alfred Newman.
Mont : Daniel Mandell.
Int. : Gary Cooper, Barbara Stanwyck, Oscar Homolka, Dana Andrews, Dan Duryea, Allen Jenkins, Gene Krupa, Henry Travers, S.-Z. Sakall, Tully Marshall.

1943 — AIR FORCE (Warner Bros.).
Prod. : Hal B. Wallis, Howard Hawks.
Sc. : Dudley Nichols.
Op. : James Wong Howe.
Mus. : Franz Waxman.
Mont : George Amy.
Int. : John Garfield, Gig Young, Harry Carey, Arthur Kennedy, George Tobias, John Ridgely, Charles Drake, Ward Wood, Ray Montgomery.

1943 — CORVETTE K. 225 (Universal).
Prod. : Howard Hawks.
Metteur en scène : Richard Rosson.
Sc. John Rhodes Sturdy.
Op. : Tony Gaudio.
Mont. : Edward Curtis.
Int. : Randolph Scott, James Brown, Ella Raines.

1945 — TO HAVE AND HAVE NOT (LE PORT DE L'ANGOISSE) (Warner Bros.).
Sc. : William Faulkner, Jules Furthman, d'après le roman d'Ernest Hemingway.
Op. : Sid Hickox.
Mus. : Leo F. Forbstein, Hoagy Carmichael.
Mont. : Christian Nyby.
Int. : Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Marcel Dalio, Hoagy Carmichael, Dolores Moran, Don Seymour, Sheldon Leonard, Walter Molnar, Walter Sande, Aldo Mani.

1946 — THE BIG SLEEP (LE GRAND SOMMEIL) (Warner *Bros.*).
Prod. : Howard Hawks.
Sc. : William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman, d'après le *roman* de Raymond Chandler.
Op. : Sid Hickox.
Mus. : Max Steiner.
Mont. : Christian Nyby.
Int. : Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Martha Vickers, Dorothy Malone, Marc Lawrence, Elisha Cook Jr., John Ridgely, Regis Toomey, Charles Waldron.

1947 — A SONG IS BORN (SI BÉMOL ET FA DIÈSE) (Samuel Goldwyn — R.K.O.). — Technicolor.
Sc. : Harry Tugent, d'après le scénario de *Ball of Fire.*
Op. : Gregg Toland.
Mus. : Emil Newman, Hugo Friedhofer.
Mont. : Daniel Mandell.
Int. : Danny Kaye, Virginia Mayo, Hugh Herbert, Benny Goodman, Louis Armstrong, Tommy Dorsey, Lionel Hampton, Steve Cochran, Golden Gate Quartet, E. Bromberg, Felix Bressert, Ludwig Stossel, Esther Dale, Howard Chamberlain.

1948 — RED RIVER (LA RIVIÈRE ROUGE) (Monterey Prod. — United Artists).
Prod. : Howard Hawks.
Sc. : Borden Chase, Charles Schnee, d'après la nouvelle de Borden Chase *The Chisholm Trail.*
Réal. adj. : Arthur Rosson.
Op. : Russell Harlan.
Mus. : Dimitri Tiomkin.

Mont. : Christian Nyby.
Int. : John Wayne, Montgomery Clift, Joanne Dru, Walter Brennan, John Ireland, Coleen Gray, Harry Carey Jr., Noah Beery Jr., Paul Fix, Hank Worden, James McCallion.

1949 — I WAS A MALE WAR BRIDE (ALLEZ COUCHER AILLEURS) (20 th Century Fox).

Prod. : Sol C. Siegel.
Sc. : Charles Lederer, Leonard Spigelgass, Hagar Wilde, d'après Henri Rochard.
Op. : Norbert Brodine, O. Borradaile.
Mus. : Cyril Mockridge.
Mont. : James B. Clark.
Int. : Cary Grant, Ann Sheridan, Marion Marshall, Randy Stuart, William Neff, Eugene Gericke, Ruben Weindorff, Lester Sharpe, John Whitney, Kenneth Tobey, Robert Stevenson, Alfred Linder, David McMahon, Joe Haworth.

1951 — THE THING FROM ANOTHER WORLD (LA CHOSE D'UN AUTRE MONDE) (Winchester Pict. — R.K.O.).

Prod. : Howard Hawks.
Metteur en scène : Christian Nyby.
Sc. : Charles Lederer, d'après la nouvelle de John Wood Campbell Jr. *Who goes there ? (Le ciel est mort).*
Op. : Russell Harlan.
Mus. : Dimitri Tiomkin.
Int. : Kenneth Tobey, Margaret Sheridan, Dewey Martin, Robert Cornthwaite, Douglas Spencer, James Arness, James Young, Robert Nichols, William Self, Eduard Franz, Sally Creighton.

1952 — THE BIG SKY (LA CAPTIVE AUX YEUX CLAIRS) (Winchester Pict. — R.K.O.).

Prod. : Howard Hawks.
Sc. : Dudley Nichols, d'après le roman d'A.B. Guthrie Jr.
Réal. adj. : Arthur Rosson.
Op. : Russell Harlan.
Mus. : Dimitri Tiomkin.
Mont. : Christian Nyby.
Int. : Kirk Douglas, Dewey Martin, Elizabeth Coyotte Threat, Arthur Hunnicutt, Henri Letondal, Buddy Baer, Steven Geray, Hank Worden, Jim Davis.

1952 — MONKEY BUSINESS (CHÉRIE, JE ME SENS RAJEUNIR) (20th Century Fox).

Prod. : Sol C. Siegel.
Sc. : Ben Hecht, Charles Lederer, I.A.L. Diamond, d'après Harry Segall.
Op. : Milton Krasner.
Mus. : Leigh Harline.
Int. : Cary Grant, Ginger Rogers, Charles Coburn, Marilyn Monroe, Hugh Marlowe, George Winslow, Henri Letondal, Robert Cornthwaite, Larry Keating, Douglas Spencer, Esther Dale.

1952 — THE RANSOM OF THE RED CHIEF. — Second sketch (coupé en France) de O'HENRY'S FULL HOUSE (La sarabande des pantins). (20th Century Fox).

Prod. : André Hakim.
Sc. : Nunnally Johnson d'après O'Henry.
Int. : Fred Allen, Oscar Levant, Lee Aaker.

1953 — GENTLEMEN PREFER BLONDES (LES HOMMES PRÉFÈRENT LES BLONDES) (20th Century Fox). Technicolor.

Prod. : Sol. C. Siegel.
Sc. : Charles Lederer, d'après la comédie musicale d'Anita Loos et Joseph Fields, inspirée du roman d'Anita Loos.
Op. : Harry J. Wild.
Mus. : Jules Styne, Leo Robin, Hoagy Carmichael, Harold Adamson.
Int. : Jane Russell, Marilyn Monroe, Charles Coburn, Elliot Reid, Tommy Noonan, George Winslow, Marcel Dalio, Henri Letondal, Taylor Holmes, Norma Varden, Howard Wendell, Steven Geray, Leo Mostovoy, Alvyn Moore.

1955 — LAND OF THE PHARAOHS (LA TERRE DES PHARAONS) (Continental Prod. — Warner Bros). — Cinémascope, Warner Color.

Prod. : Howard Hawks.
Sc. : William Faulkner, Harry Kurnitz, Harold Jack Bloom.
Op. : Lee Garmes, Russell Harlan.
Mus. : Dimitri Tiomkin.
Déc. : Alexandre Trauner.
Cost. : Mayo.
Int. : Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin, Alexis Minotis, James Robertson Justice, Kerima, Sidney Chaplin, Luisa Boni, James Hayter.

Contrairement à ce qu'indiquent divers auteurs, les deux films MASKED EMOTIONS et BIG TIME (tous deux Fox 1929) ne sont pas de Howard Hawks, mais de son frère Kenneth Hawks, mort depuis dans un accident d'aviation.

Rappelons que son autre frère, William Hawks, est également producteur, entre autres films, de THE TALL MEN de Raoul Walsh, lointain remake de RED RIVER, et sera celui du prochain film de Howard Hawks : THE LAST WAGON (Cinémascope Fox avec Terry Moore).

Autres projets : AFRICA (avec Gary Cooper), THE SUN ALSO RISES (d'après le roman d'Ernest Hemingway).

LIVRES DE CINÉMA

LUIGI CHIARINI : IL FILM NELLA BATTAGLIA DELLE IDEE (*Le film dans le conflit des idées*). *Tratelli Bocca Milano-Roma*, 1954.

Ce nouveau livre de Chiarini se présente comme un recueil d'articles ou d'essais. Nous y reconnaissons les thèmes de réflexion esthétique chers à l'auteur.

L'introduction et le chapitre II traitent du néo-réalisme. Chiarini reprend et amplifie ses diverses conférences de Bari (1950) et de Parme (1953). A travers des styles aussi différents que ceux de Rossellini et de Visconti, à travers les phases successives de leur évolution, Chiarini s'efforce de retrouver le « mouvement spirituel » profond du néo-réalisme, son regard et ses combats humains, assumant une forme nécessaire et créant un style absolument nouveau. La dénomination commode *néo*-réaliste, s'avère finalement juste car cette forme de cinéma italien diffère du réalisme soviétique authentiquement révolutionnaire ou néo-prédicant, et du vérisme psychologique de tradition française. Il est intéressant de relever (après la sortie de *La Strada*) ces quelques lignes où Chaplin est situé comme précurseur « Charlot grand artiste isolé » n'est jamais attaché à une élaboration formaliste du film, mais reste toujours préoccupé de déployer le thème fondamental et d'interpréter la réalité sociale avec la technique qui puisse immédiatement les traduire. D'où le caractère linéaire de son style ». (P. 113-114).

Mais une redoutable équivoque subsistait : on croyait à un moment donné que tout le cinéma pouvait et devait être néo-réaliste, qu'il s'agissait là d'une question purement formelle. A bien réfléchir, tous les metteurs en scène ne pouvaient être imprégnés à telle dose de l'humanisme, de la puissance polémique, disons de l'esprit néo-réalisme. Aussi « l'involution » ne devait pas tarder à se produire malgré des œuvres telles que *François jongleur de Dieu — Chemin de l'Espérance — Miracle à Milan — Chronique d'un amour*, etc. Par Chiarini, Rossellini a connu cette involution avec *Stromboli*, documentaire sur la pêche au thon, morceau de bravoure mais extérieur et naturaliste. Peut-être les metteurs en scène italiens ont-ils manqué de psychologie populaire, de force convaincante, peut-être ont-ils regardé l'humain et le social en bourgeois révolutionnaires et intellectuels. Cette involution aboutit à la crise actuelle du néo-réalisme et du cinéma italien tout court. Crise qui se traduit par la médiocrité de la production nationale et des coproductions : sensualité, exhibitionnisme, horreur mélodramatique, appel purement mécanique aux moyens techniques nouveaux — ou véritable escroquerie tel Lucrèce Borgia. Toutes les raisons avancées — censure pratique, climat actuel des esprits — goûts du public — sont valables mais superficielles. Surmontant l'étouffement politique réactionnaire, et la tentation propagandiste, les metteurs en scène doivent recréer l'équivalent de l'atmosphère des premières années du néo-réalisme et promouvoir une authentique liberté culturelle dans l'expression des problèmes humains contemporains.

Le premier et le troisième chapitres abordent les délicats problèmes de la critique et de l'esthétique en matière de cinéma. Problèmes traditionnels chez un peuple naturellement plastique, problèmes familiers depuis l'œuvre de Croce. Du reste la critique italienne, selon Chiarini, a tout spécialement contribué à insérer le cinéma dans tout le mouvement de culture artistique, elle a posé les questions de technique et d'inspiration, d'art et de réalité. Chiarini passe en revue les diverses positions de la critique cinématographique, avant de proposer sa synthèse personnelle. Courageusement il suit une ligne de crête faisant feu sur le formalisme « aristocratico esthétique » grammatical, technicisant, « calligraphique », etc. et sur le « contenutisme » qui afflige actuellement la critique italienne. Le « contenutisme » qu'il soit marxiste ou clérical, confond le jugement idéologique et moralisant avec le jugement esthétique, il est incapable d'entrevoir la haute et courageuse moralité de l'art lui-même. Le jugement moral garde toute sa valeur, mais il ne peut être esthétique.

Où doit donc se situer la véritable critique ? Chiarini s'efforce de remonter aux sources, « au moment » de l'inspiration. Le film naît non pas au niveau des moyens techniques supposés connus — mais « comme un genre littéraire hybride (cinedrama disent les Soviétiques) que le metteur en scène se préoccupera de réaliser par des moyens où la technique sera déterminée et non déterminante (p. 56). La véritable œuvre d'art est celle qui « assume » sa forme nécessaire. La critique véritable aura conscience des moyens propres, de la technique et des valeurs du langage cinématographique, elle devra discerner le « langage » unique irremplaçable du film, la forme nécessaire assumée par le film.

Elargissant ses perspectives, Chiarini entend lier la critique à toute une culture réelle, voire populaire, réintroduisant les données du sens moral, social et politique. La critique saura tenir compte des caractères nationaux des productions diverses, des problèmes sociaux, de l'influence des masses populaires, du cosmopolitisme, etc. Par delà le dogmatisme et le formalisme, Chiarini tend à une sorte de primauté de l'art, non plus « surhumain », mais lucidement et généreusement humain.

Jules MILHAU.

CALAMANDREI, RENZI et ARISTARCO : DALL' ARCADIA A PESCHIERA (DE L'ARCADIE A PESCHIERA), *Bari Laterza* — 1954.

Ce petit livre a le mérite, autour d'un cas réel et typique, de nous faire revivre tout le drame d'une génération : celle qui a grandi avec le fascisme, en a subi l'imprégnation idéologique, a su découvrir le cinéma à partir d'institutions officielles comme les Ciné-Guf, a vécu l'absurdité de la guerre et l'effondrement du fascisme, pour se retrouver face aux ruines avec une conscience lucide et amère, et face aux tâches de reconstruction matérielle et culturelle avec un cœur rénové. Cette génération est celle du néo-réalisme.

Le fait est celui du procès militaire intenté à Renzo Renzi et Guido Aristarco à propos d'un article de « Cinema Nuovo » (Février 1953) relatant un projet de film : l'Aémata S'agapo (L'armée te chérit). Ce film devait être sur un mode tragique et caricatural une évocation de la guerre italo-grecque et de l'occupation de la Grèce : démoralisation progressive de l'armée, misère et prostitution, marché noir, etc.

Piero Calamandrei étudie en juriste les problèmes juridiques et politiques soulevés par un tel procès. Suite une vaste revue de presse qui nous livre les réactions des journaux selon les diverses tendances idéologiques et politiques. Hormis les journaux néo-fascistes, la plupart revendiquent à ce propos la liberté culturelle. Guido Aristarco profite de l'occasion pour renouveler ses attaques bien connues contre les adversaires du néo-réalisme.

Le chapitre le plus émouvant est celui de Renzo Renzi « rapport d'un ancien Babila ». C'est ici surtout à travers une autobiographie sincère, ironique et amère, que Renzi nous fait revivre les douloureux problèmes de conscience de cette génération intellectuelle néo-réaliste. Tour à tour Babila, avant-gardiste et guerrier du régime fasciste, mais entre temps promoteur du Ciné-Guf de Bologne cherchant une évasion en une sorte de nihilisme formaliste, Renzi a vécu de près cette absurde guerre qu'il voulait porter à l'écran, il s'est retrouvé aux lendemains de la captivité avec quelques rescapés, décidé à reprendre la la mission culturelle dans les perspectives d'un humanisme lucide et révolutionnaire.

« En ce procès, écrit Calamandrei, se reflètent les heurts et les incohérences de la vie politique italienne des dix dernières années »... ce procès est un épisode caractéristique de la « contre-offensive des chimères » par laquelle dix ans après l'écroulement les survivants du fascisme croient pouvoir sceller l'histoire.

Jules MILHAU.

LE COURRIER DES LECTEURS

Conformément à la coutume, nous publions d'abord la lettre la plus sévère :

Messieurs et chers amis,

Il me faut vous avouer que si je reçois votre revue, et la parcours, avec plaisir, je la lis, chaque mois davantage, avec plus de mécontentement. Ça ne va décidément pas : car si l'on a le droit de goûter, sous couvert d'une présentation agréable, l'esthétisme raffiné des autres, on ne peut plus ressentir le même goût, lorsque cet esthétisme s'imprègne progressivement de cette décadence que nous vivons dans tous les domaines de l'heure — artistique, comme littéraire, social et politique.

Que ce soit au titre de l'Art qui supporte ou à celui de la culture qui apporte, je vous assure que le cinéma (sans C majuscule) vaut mieux, beaucoup mieux, que ce que vous lui consacrez. Vos articles font sans cesse la critique du cinéma, vu comme moyen d'expression, limité au « je » réalisateur tout seul, mais à peu près jamais du cinéma représentant un moyen d'échange entre les compositeurs et nous tous, spectateurs de milliers de salles.

Vous êtes un peu devenus des spécialistes mondains de « Festival ». Encore une fois, ça ne va plus ; car il est facile de faire le compte de ce qu'il reste de vrai et de solide d'un festival, au bout de cinq ans seulement.

Vous avez osé, par exemple, consacrer un numéro entier, ou presque, des CAHIERS, à *La Comtesse aux pieds nus*, film agréable, bien fait, tout juste honnête, et vous avez voulu nous faire croire que vous vous passionniez pour cette querelle. Pure activité de jeu !

Vous avez présenté *Vera Cruz*, caricature en scope et en color, du western traditionnel, apologie « gratuite » de la violence instinctive au service des autres, si typique de ce cinéma américain que vous faites semblant de repousser, sous ce titre absurde : « *Le derby des psaumes* ». Je ne parle même pas de vos fantaisies chromatiques et assez délirantes autour de Hawks et de Hitchcock.

Cela me suffit. Et je crois que je ne suis pas le seul à être un peu dégoûté. Bonne chance, mais faites attention, parce que ceux qui croient au cinéma sont en train de vous tourner le dos.

Sentiments les meilleurs.

Docteur André BELEY

Médecin des Hôpitaux Psychiatriques de la Seine — Neuro-Psychiatrie Infantile Sainte-Geneviève-des-Bois.

Le docteur n'est pas tendre et sans doute ne serons-nous pas d'accord avec lui : il y a loin des huit pages consacrées à la Comtesse aux 64 qui constituent un numéro des CAHIERS; quant aux festivals, nous nous promettons en effet de limiter leur importance. Le nombre de nos abonnés, croissant depuis deux ans, nous permet de supposer que l'avis du docteur n'engage que lui seul et de passer aux missives plus indulgentes :

Chers amis des Cahiers du Cinéma,

J'ai le plaisir de renouveler aujourd'hui mon abonnement à votre revue.

Je profite de cette occasion pour exprimer mon admiration et mon enthousiasme à l'égard de la « ligne » tenue par les CAHIERS. Puissent-ils n'en pas changer.

Alger est une ville irritante où l'on tient Delannoy pour un génie et Hitchcock pour zéro. Laissez donc les professeurs de philosophie se désabonner puisque, de toutes les manières, leur cas est désespéré.

Bravo pour l'étude de Robert Lachenay sur Humphrey Bogart. Bravo pour *La comtesse aux pieds nus* et *Les mauvaises Rencontres*, films maudits à Alger !

Bravo pour tout ce que les autres ne font pas et que vous faites, pour votre jeunesse et vivent les « Hitchcocko-Hawksiens » !

GUY TEISSEIRE — ALGER.

Si tous les médecins ne sont pas des plombiers, tous les professeurs de philosophie ne sont pas « positivistes » comme le prouve cette sympathique missive émanant de l'un d'eux :

Messieurs,

Un pluriel m'a choqué, dans le dernier numéro de votre revue. Répondant à un ex-abonné, M. Truffaut écrit négligemment : « *les professeurs de philosophie* »... C'est nous ranger inconsidérément, d'un coup de plume, tous mes collègues et moi, du mauvais côté de la chicane. Vous m'obligez, par cette malice, à vous dire l'intérêt et la sympathie que je porte aux CAHIERS, à la fois comme fondateur de ciné-club et comme professeur de philosophie.

L'analogie est remarquable entre l'esprit qui anime votre équipe et l'attitude philosophique. Utilement exercée, notre profession est un combat quotidien contre les préjugés et la sottise, les idées reçues et la torpeur intellectuelle; et l'expérience nous montre qu'à cette tâche toutes les vertus du paradoxe suffisent à peine. Nous sommes donc tout spécialement en mesure d'apprécier votre non-conformisme qui n'exclut pas, de notre part, la réflexion critique, mais la suscite ou la prolonge. Un jour, vous nous servez un « Hitch » métaphysicien ; le lendemain, vous mettez à nu le pirandellisme de la *Comtesse*. Vous révélez la morale des Marx Brothers, l'obliquité de *Monsieur Hulot* ou le côté Nemours d'Humphrey Bogart. Tout cela est fort sympathique. Il y a du funambule chez vos exégètes : c'est juste ce qu'il faut pour tenir l'esprit en haleine.

Mais il y a surtout un ton général des CAHIERS, qui fait l'originalité de leur propos, dans notre époque d'ambiguïté et de compromissions.

Vos partis pris, vos exclusions, témoignent suffisamment, Messieurs, que vous êtes, comme les Marx — des moralistes. Je termine en saluant ce côté classique et salutaire de votre publication, à laquelle je souhaite la plus large audience.

Veuillez croire, Messieurs, à ma fidèle sympathie.

LEON-LOUIS GRATELOUP,
Vice-président du ciné-club de Bône
Professeur de Philosophie, Lycée Saint-Augustin
BONE *(Algérie)*

Voici la lettre idéale, comme nous aimerions en recevoir chaque jour ; elle n'appelle aucun commentaire, seulement des remerciements émus :

Messieurs,

J'achète régulièrement les CAHIERS depuis le numéro 1 et si j'ai attendu le numéro 54 pour m'abonner enfin, c'est que j'ai, vu trop de revues cinématographiques disparaître au bout de vingt numéros — quand ce n'était pas 5 ou 6 !

Il n'y a plus de raisons à présent pour que les CAHIERS arrêtent leur marche triomphale vers le *No 100*, aussi bien trouverez-vous en moi un nouvel et fidèle abonné.

C'est donc votre numéro de Noël sur le *Cinéma Américain* qui a triomphé de mes dernières réticences ; j'ai particulièrement apprécié votre *Dictionnaire* des metteurs en scène américains ; en quinze lignes et en cinq jeux de mots, vous réussissez à tout dire sur un cinéaste, à définir son style et à résumer sa carrière. Cela m'irrite de vous voir reprocher vos calembours et votre préciosité ; c'est une gageure que de tenter comme vous le faites d'expliquer spirituellement des choses sérieuses sans recourir à l'affreux style solennel et pédant des fiches filmographiques en vogue dans d'autres publications...

Sur dix de ces notices, trois sont remarquables, six excellentes, une discutable. Le chroniqueur du « *Figaro Littéraire* » s'en prend aux notices concernant Benedeck et Huston ; sans doute sont-elles sévères, mais je ne les crois pas injustes, dictées en tout cas par un parti pris qu'on ne saurait vous reprocher, celui de la mise en scène. Sous cet angle — celui de la pure mise en scène — Walsh et Dwan valent plus, évidemmnet, que Huston et Benedeck. Moi aussi je pourrais chipoter, trouver que vous êtes un peu sévère pour Kazan, mais à quoi bon ?

Toute ma sympathie. GILBERT BAYON, BESANÇON.

Un texte sur Robert Aldrich envoyé par un de nos lecteurs nous permet d'achever ce « courrier » sur une note critique :

De quoi s'agissait-il dans *Kiss me deadly ?* Très précisément, on peut dire : de néo-surréalisme. Cette quête moderne du Graal, ce plongeon dans le baroque flamboyant de

la vie américaine, cette imagerie puissamment insolite, c'est — avec la science-fiction, dont nous nous rapprochons — la forme moderne du surréalisme. Finis les cadavres exquis, à nous les secrets atomiques et le fantastique psychanalytique (*dans lequel les Américains* sont passés maîtres : et ce qui esthétiquement nous ramène aux horreurs dantesques ramène par le même chemin un peuple à la barbarie), « *Plan Manhattan, Los Alamos, Trinity* » : voilà la clef qui ouvre tous les songes.

Aldrich le fait dire expressément dans son autre grand film, *The big Knife* (aussi stupéfiant sans doute), par ce personnage absolument délirant de vieux producteur pédéraste et pleurnicheur : « *Tout se résume en un mot* « *psychanalyse* », et dans sa bouche le terme paraît s'appliquer *à quelque divinité monstrueuse*, nouvelle incarnation de Satan. Mais faites bien attention qu'Aldrich n'est pas dupe à son tour de ce Sésame, il ne l'applique pas naïvement à ses personnages (comme Wilder par exemple, par quoi tout semble se résoudre), il nous dépeint simplement, en témoin passionné et lucide, le monde moderne se torturant l'esprit et le corps *avec ce poison subtil qui corrode les âmes et finit* par les tuer lentement. Il ne juge non plus personne, et son témoignage n'en est que plus atroce. Ce *grand couteau* de la dissection mentale, nouvelle épée de Damoclès, que chacun brandit tour à tour, devenant ainsi alternativement victime et bourreau, a d'autres noms : chantage, journalisme, amour même. A ce jeu les *faibles* ne peuvent *résister, et lorsque plus aucune dérobade* n'est possible, de désespoir ils s'ouvrent les veines. Artaud-le-Momo aurait aimé cela : « *Aliénation et magie noire* » pourrait en effet être le sous-titre de ce film remarquable.

« *Le ciel est plein de merles ivres...* », clame le héros déchu, sur le ton d'Hamlet s'écriant : « *Il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark.* » L'écran devient alors un bestiaire, empli de serpents venimeux, de lézards, de crocodiles, de crapauds, de hyènes voraces s'acharnant sur la dépouille du vieux tigre (Jack Palance), bourrelé de *complexes et de remords...* Mais cela sans supercherie expressionniste d'aucune sorte, dans un style tout à fait opposé à celui de *Sunset Boulevard*, que l'on évoquera sans doute à cause de la similitude des sujets. Hollywood une fois de plus nous montre son vrai visage : et nous reculons d'horreur. Y a-t-il place pour de la pitié ? Je ne le crois pas, et c'est *tant mieux. Reviens petite Sheba ou Marty* en appellent à la pitié, aussi sont-ce des films ignobles. Mais c'est surtout le style d'Aldrich qui distingue *The big Knife* de ces médiocres affabulations : un style nerveux, violent, cultivant volontiers la démesure (comme ses maîtres Welles et Stroheim), et ce grand souffle de lyrisme qui emporte tout... Il réussit à nous rendre *physiquement sensibles la lassitude, l'énervement*, l'enthousiasme, par un soudain affaissement de la caméra ou un furieux bond en avant. Les imbéciles (je songe au critique du *Canard Enchaîné*, qui ne voit pas plus loin que le bout de son bec) appellent cela de la prétention. C'est du grand art. Et je crois, disant cela, ne faire partie d'aucune « *chapelle au clair de lune cinématographique* » !

Il y a une chose que les gens ne peuvent pardonner à Aldrich (et voilà pourquoi il va bientôt être maudit, comme Welles, comme Dassin, comme tant d'autres) : c'est que le moindre petit tour de manivelle qu'il déclenche, sur n'importe quel sujet idiot qu'on lui propose, non seulement transforme tout en quelque chose de beau et de neuf, mais rend nuls et non avenus les effets laborieux des confrères routiniers et pieusement conformistes qui l'ont précédé. Qu'il innove, on le lui passe encore. Mais qu'il rende rétrospectivement suspect le talent de ses devanciers, ce n'est plus admissible. Je connais un certain Huston qui doit le maudire. *Le Faucon Maltais* c'était bien, mais qu'en reste-t-il après *Kiss me deadly* ? Et que reste-t-il du *Trésor de la Sierra Madre* après *Bronco Apache* et *Vera Cruz* (surtout quand l'éblouissant *Johny Guitare* de Nicholas Ray eut porté le coup mortel) ? Il faudrait *sérieusement reconsidérer* le cas Huston : Dassin ne nous a-t-il pas montré récemment, avec le *Rififi*, qu'il était relativement facile de refaire (en mieux) *Quand la ville dort* ? « Remake » d'un nouveau genre, qui écrasent l'original !

Et puis il y a, dans chaque œuvre nouvelle d'Aldrich, à l'instant le plus inattendu, ce leit-motiv de la *Symphonie inachevée*, combien plus *efficace que n'importe quelle* banale percussion de jazz... De ces courts intervalles de rêve, surnageant de l'atroce cauchemar, sourd une mélancolie tellement humaine, de celle que n'atteignent que les plus grands : ils font penser au coassement nocturne des crapauds, répondant aux lamentations de Schumacher, dans *La Règle du jeu*, ou à la joie supra-terrestre qui *illumine le visage de* Prunelle, quand elle voit passer son prince. Ces quelques instants de pure émotion suffiraient à donner de l'éclat au plus insipide navét. Mais la mélodie est belle aussi, et c'est l'œuvre entière qui scintille de mille feux.

CLAUDE BEYLIE,

ISSY-LES-MOULINEAUX.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 11 AU 31 JANVIER 1956

FILMS FRANÇAIS

Une fille épatante, film de Raoul André, avec Sophie Desmarets, Raymond Rouleau, Magali de Vendeuil, Grégoire Aslan, André Versini, Fabienne. — Petite comédie policière sans prétention qui se justifie par la présence de Sophie Desmarets, excellente comédienne qui mériterait de plus grands rôles.

Maigret dirige l'enquête, film de Stany Cordier, avec Maurice Manson, Peter Walker, Svetlana Pitoëff. — Trois petites enquêtes de Maigret. Affligeant.

Mémoires d'un flic, film de Pierre Foucaud, avec Michel Simon, Suzy Prim, Lucienne Lemarchand, Marcel Lupovici, Gérard Buhr, Pierre Grasset, Michel Jourdan. — Michel Simon raconte une difficile enquête du temps qu'il était dans la police. C'est épuisant que de revoir ce que l'on a déjà vu mille fois.

Si Paris nous était conté..., film en Technicolor de Sacha Guitry, avec Sacha Guitry, Gérard Philipe, Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Jean Marais, Robert Lamoureux, Françoise Arnoul, Lana Marconi, etc. — Depuis longtemps chacun a son avis sur l'histoire de France selon Guitry... et aussi sur son absence de dons pour la mise en scène de cinéma. Seul un jaillissement continuel de drôleries et de « traits » justifierait l'entreprise..., mais hélas, on ne rit pas souvent. C'est Lamoureux en Latude qui est le plus drôle. Le plus grave c'est qu'il est rarement question de Paris.

Marguerite de la nuit, film en Eastmancolor de Claude Autant-Lara, avec Michèle Morgan, Yves Montand, Jean-François Calvé, Pierre Palau, Fernand Sardou, Jean Debucourt, Louis Seigner. — Voir critique page 43 dans ce numéro.

Vous pigez ? Film de Pierre Chevalier, avec Eddie Constantine, Maria Frau, Yorick Royan, René Blancard, François Perrot, Roger Hanin. — Lemmy Caution revient. Vous ne comprendrez probablement pas ni pourquoi, ni comment... mais, comme beaucoup d'autres Constantine vous aura sans doute « à l'estomac ». Jamais il ne fût en meilleure forme.

Milord l'Arsouille, film en Cinémascope et en Eastmancolor d'André Haguet, avec Jean-Claude Pascal, Simone Bach, Lucienne Legrand, Pascale Roberts, Louis Seigner. — Catalogué : drame d'époque. Tiens, tiens. Le drame : un aristocrate et une danseuse. Original. L'époque : 1848, Paris. Manifestement, il ne se passait rien à Paris cette année là.

FILMS AMERICAINS

Red Gartners (Les Jarretières rouges), film en Technicolor de George Marshall avec Rose-Mary Clooney, Jack Carson, Guy Mitchell, Pat Crowley. — Aimable parodie musicale de western. Le parti pris des décors est amusant.

Three for the Show (Tout le plaisir est pour moi), film en Cinémascope et en Technicolor de H. C. Potter, avec Betty Grable, Jack Lemmon, Marge et Gower Champion. — Comédie musicale amusante et bien jouée.

Athena, film en Technicolor de Richard Thorpe, avec Jane Powell, Debbie Reynolds, Edmund Purdom, Vic Damone, Louis Calhern. — Encore une comédie musicale. Habilement ficelé. Debbie Reynolds est un joli petit objet.

The Prodigal (Le fils prodigue), film en Cinémascope et en Eastmancolor, de Richard Thorpe, avec Lana Turner, Edmund Purdom, Louis Calhern, Audrey Dalton, James Mitchell. — Encore la Bible. Qu'il prenne son temps. Nous ne sommes pas impatients de voir le *retour du fils prodigue*.

The Tall Men (Les Implacables), film en Cinémascope et en Technicolor de Raoul Walsh, avec Clark Gable, Jane Russell, Robert Ryan, Cameron Mitchell. — Ce remake de *La Rivière Rouge* a reçu la bénédiction d'Howard Hawks. Ce qui était gravité chez Hawks devient ici plus léger... mais c'est un bon film.

The Night Holds Terror (Nuit de terreur), film de Andrew Stone, avec Jack Kelly, Hildy Parks, Vince Edwards. — Trois gangsters retiennent un homme prisonnier pour le rançonner. On a déjà vu ça. Un petit côté « auteur de film » qui n'est pas déplaisant.

FILM AUTRICHIEN

La princesse du Danube Bleu, film de Hans Schweikart, avec Renée Saint-Cyr, Nicole Besnard, Hardi Krüger, Jean Wall, Paul Hordiger. — Comédie musicale. Un vieux thème : l'inconnue aimée du prince n'est autre que celle qu'il devait épouser. Laborieux.

FILM ANGLAIS

That Lady (La Princesse d'Eboli), film en Cinémascope et en Technicolor de Terence Young, avec Olivia de Havilland, Gilbert Roland, *Paul Scofield*, *Françoise Rosay*, Dennis Price. — Film d'aventures simili-historiques... pas drôle du tout. Epoque : Espagne, XVIe siècle.

FILMS ITALIENS

Tua per la Vita (Hôtel du rendez-vous), film de S. Grieco, avec Gaby André, Gérard Landry, Ettore Manni, Pina Bottin. — Mélodrame assez languissant. Devenue « André », Gaby Andreu est toujours jolie.

La Cortigiana di Babilonia (Semiramis, esclave et reine), film en Ferraniacolor de Carlo Ludovico, avec Rhonda Fleming, Ricardo Montalban, Ronaldo Lupi, Carlo Ninchi, Tarama Lees. — L'histoire de la célèbre reine de Babylone. Tout cela n'échappe pas au ridicule, mais Rhonda Fleming... quel morceau !



AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

JACQUES BECKER : Vacances en novembre (scénario inédit).

ROBERT BRESSON et **JEAN COCTEAU** : Les Dames du Bois de Boulogne (dialogue).

DOMINIQUE DELOUCHE : En travaillant avec Fellini.

JACQUES DONIOL-VALCROZE et **JACQUES RIVETTE** : Entretien avec Jean Cocteau.

CARL DREYER : Réflexions sur mon métier.

LOTTE H. EISNER : Notes sur Stroheim.

PAUL GUTH : Après « Les Dames ».

FEREYDOUN HOVEYDA : Grandeur et décadence du Sérail.

JEAN-JACQUES KIM : Orphée et le Livre des Morts Thibétains.

FRITZ LANG : Mon expérience américaine.

ANDRE MARTIN : Un cinéma de la personne (Federico Fellini).

MAX OPHULS : Le dernier jour de tournage.

JEAN RENOIR : Le Cœur à l'aise.

JACQUES RIVETTE et **FRANÇOIS TRUFFAUT** : Entretien avec Max Ophuls ; Entretien avec Nicholas Ray.

ROBERTO ROSSELLINI : Dix ans de Cinéma (suite).

JOSEF VON STERNBERG : Plus de lumière.

FRANÇOIS TRUFFAUT : La Politique des Auteurs.

●

ET DES TEXTES D'ALEXANDRE ASTRUC, JEAN COCTEAU, FEDERICO FELLINI, ABEL GANCE, ROGER LEENHARDT, JACQUES MANUEL, FAUSTO MONTESANTI ET GEORGES SADOUL.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)

R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.375 Frs**	**France, Union Française ..**	**2.750 Frs**
Etranger	**1.800 Frs**	**Etranger ....**	**3.600 Frs**

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA**, **146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).**

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. Keigel.
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1956.